This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Mus
5725
15.6
LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1FG3 Z

H. BARBEDETTE

WEBER

ESSAI

DE

CRITIQUE MUSICALE

1862.

Digitized by Google

Mus 5725.15.6

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Date Due

	PRINTED	IN U. S. A.	

Digitized by Google

Digitized by Google

B 205
HP
93

WEBER

Digitized by Google

Digitized by Google

WEBER

Jean Hardy
11-08

ESSAI DE CRITIQUE MUSICALE

PAR

H. BARBEDETTE

(PUBLIÉ DANS LE MÉNESTREL)

PRIX : 2 FRANCS

PARIS

AU MÉNESTREL, 2 *bis*, RUE VIVIENNE

HEUGEL ET Cie, ÉDITEURS-LIBRAIRES

—

1862

BORDEAUX
RAVER AINÉ
MUSIQUE & INSTRUMENTS

Digitized by Google

Mus 5725.15.6

HARVARD UNIVERSITY

OCT 7 1965

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

A MON BEAU-FRÈRE

A. POUTIER

Digitized by Google

Digitized by Google

AVERTISSEMENT.

—

Cette notice sur Weber et ses œuvres fait suite aux monographies que nous avons précédemment publiées sur **Beethoven** et **Chopin**.

Arrivé à ce point de nos Études, nous avons jugé utile de nous recueillir, de rechercher dans les données de la conscience et dans les leçons de l'histoire les lois qui paraissent présider, d'une part aux investigations de la science, de l'autre aux conceptions purement imaginatives.

Ces lois nous ont paru correspondre à deux modes d'action divers, et, en apparence, inconciliables, mais dont l'antagonisme a toujours été nécessaire pour imprimer le mouvement à la vie morale des peuples. Quels que soient les noms qu'on leur ait donnés, raison et foi, expérience et hypothèse, matérialisme et idéal, science et religion, positivisme et imagination, c'est toujours entre ces deux pôles qu'a oscillé l'esprit humain ; c'est entre ces deux drapeaux que la guerre s'est faite, guerre de livres, guerre d'épée : — l'encre et le sang ont également coulé.

Qui ne verrait que, si la guerre se terminait par la destruction d'un des deux principes, tout foyer d'activité serait à jamais éteint, et que l'humanité, privée de sa raison d'être, n'aurait plus qu'à rouler, inerte, dans la nuit éternelle ?

Digitized by Google

Ces recherches sembleront peut-être ambitieuses à propos de simples études artistiques. Mais nous avons toujours pensé que les questions d'art ne sauraient être traitées avec trop de respect, l'art en lui-même nous paraissant le plus noble champ d'action de l'esprit humain, le seul où il se rapproche de la puissance créatrice, en devenant lui-même créateur.

Digitized by Google

Introduction.

> Réponds? — As-tu la foi, la certitude? — Hélas! je n'ai que l'espérance; je n'ai pas été longtemps bercé des douces chimères de l'enfance. Mais je crois à l'*art*, parce que je le sens.
>
> (Georges Sand, *Valvèdre.*)

I.

Depuis Platon, bien des philosophes et bien des critiques ont tenté de définir le beau, de pénétrer l'essence de l'idéal, de rédiger, en un mot, la législation des arts. Ces tentatives sont presque toujours demeurées infructueuses. Contre les plus brillantes théories esthétiques, il s'est toujours élevé des protestations du fond de la conscience humaine. Il en est qui ont dit avec beaucoup de force : « On sent le beau, on le contemple, on l'admire ; on ne le comprend ni le définit. On ne le *sait* point. Dans le beau, tout est mystère, aussi bien la puissance artistique qui le crée, que l'enthousiasme qu'il nous inspire. » S'il était possible, par les recherches de la raison, de découvrir les conditions immuables de la beauté, l'art serait frappé de mort, dépourvu qu'il serait de toute spontanéité, et réduit à l'application machinale d'une formule. »

Si l'on veut apporter une solution à ce grave problème, on ne doit pas, ce nous semble, le séparer du problème général de la certitude ; il importe donc de rechercher préalablement quels sont les divers modes d'actions de l'intelligence. — Nous en remarquerons tout d'abord un que nous nommerons, si vous le voulez, la puissance investigatrice : cette puissance ne crée rien ; elle se borne à observer, à constater. Quand on envisage l'intelligence sous le point de vue spécial de ce mode d'action, on l'appelle en général la raison, et quand on parle des résultats acquis par la raison, on les appelle la science. Nous aurons plus tard à opposer la raison à l'imagination, c'est-à-dire à l'intelligence considérée, non plus sous le rapport de la puissance investiga-

Digitized by Google

trice, mais sous le rapport de la puissance créatrice. Les arts rentrent dans cette dernière catégorie de l'esprit humain. L'artiste ne constate plus, il crée.

La langue, si nous l'interrogeons dans ses étymologies, nous indique déjà admirablement cette différence entre l'artiste et le savant. Du premier elle dira ποιητής, celui qui fait, qui crée ; — de celui qui se contente de savoir, du savant, elle dira qu'il découvre, qu'il invente, formules tout à fait exclusives de l'acte créateur, puisqu'elles se bornent à exprimer, par des images matérielles, l'action de lever un voile, de trouver sur sa route.

La science se borne donc à constater ce qui est ; elle est l'humble esclave de la matière, qu'elle suit pas à pas dans ses manifestations extérieures, cherchant à les saisir et à les comprendre. Il ne semblera pas inutile d'insister sur ce point caractéristique, si l'on considère à quel point, dans ces derniers temps, s'est exalté l'orgueil de la science. N'avons-nous pas entendu les chimistes s'écrier en chœur (1) : « La chimie crée son objet. » Il n'en est rien. Quand un grand chimiste élabore telle substance dont l'emploi doit être un bienfait pour l'humanité et dont l'invention recule les bornes de la science, il est sans doute justement glorifié pour son effort patient et le succès qui a couronné ses recherches ; mais, en somme, qu'a-t-il fait, sinon mis en contact des éléments doués de certaines propriétés, éloigné, au moyen de précautions habilement prises, toute cause de perturbation et laissé agir les lois mystérieuses de la nature? — et quand même, aussi heureux que l'alchimiste de Faust, il serait parvenu à faire sortir un homme du fond d'une cornue, aurait-il dépassé le rôle de préparateur ; aurait-il fait autre chose que rapprocher des particules matérielles qui, en vertu de leurs propriétés, se seraient agrégées, organisées, animées?

Le jour où fonctionna la première machine à vapeur, on cria au miracle ; l'inventeur, qu'on avait laissé mourir de faim, fut

---

(1) A l'occasion des belles expériences de M. Berthelot, sur les composés organiques.

Digitized by Google

presque placé au rang des dieux ; il n'avait pourtant pas mieux fait que le chimiste ; il avait disposé un certain milieu dans lequel, toujours par les seules forces de la nature, une certaine somme de chaleur s'était métamorphosée en une certaine somme de mouvement.

On le voit, la science ne crée pas son objet, elle n'a qu'un simple rôle d'investigatrice, et ce rôle est grand, car il amène avec lui la certitude ; — mais dans quelles limites, et à quel prix ? Les limites, on les sait : c'est par les *sens* que l'homme peut connaître, et, quelle que soit la force de ses déductions, ses sens étant bornés, la science sera toujours nécessairement bornée, et la synthèse définitive impossible. Les conditions, elles se réduisent à une seule qui les embrasse toutes, une *méthode* positive basée sur l'observation ; l'observation est le criterium suprême de la science. C'est à elle que le savant devra sans cesse se reporter. A-t-il recueilli une ample moisson de phénomènes, veut-il les classer en les généralisant, en formulant ce que l'on appelle une loi, il ne devra jamais le faire qu'avec une extrême réserve, et cette loi, qui lui a peut-être coûté des années de travail, il devra la rejeter impitoyablement, si un nouveau fait observé vient lui donner un seul démenti.

Le savant aura, de plus, à se mettre en garde contre une langue nullement abstraite, traduisant les idées en images matérielles, portant à faire des entités réelles d'êtres de raison. Cette propriété du langage a rendu la science presque mythologique. — En veut-on des exemples ? Un savant observe des faits ; il remarque que, dans des milieux identiques, les mêmes phénomènes se reproduisent ; il veut généraliser, et il formule sa généralisation en disant : « Il y a là une *loi*. » Veut-il maintenant exprimer la relation du phénomène au milieu duquel il s'est produit, il dit : « Il y a là une *force*. » Ce ne sont là que des mots, des façons de langage, aidant à la classification, à la généralisation des faits ; mais, en eux-mêmes, la loi et la force n'existent pas. Combien, cependant, en font des entités très-réelles, témoin les récentes discussions sur la force vitale. Combien se figurent encore le temps et l'espace comme des réalités, alors que ce ne

Digitized by Google

sont que de pures abstractions exprimant le temps, la relation de succession entre les phénomènes; l'espace, la relation de distance entre les corps. Combien sont-ils ceux qui, de très-bonne foi, envisagent la pensée en dehors de l'être pensant, séparent les qualités et la substance?.. Nous n'en finirions pas si nous voulions déblayer le terrain de la science des mythes qui l'encombrent.

On dira peut-être que nous amoindrissons le rôle de la science en la reléguant au simple rôle d'observatrice. On admettra peut-être cette théorie pour les sciences naturelles. On la repoussera en ce qui touche les sciences mathématiques pures, qui ont toujours été considérées comme un des domaines où l'esprit humain se déploie avec le plus de grandeur et de puissance. Les mathématiques ne sont cependant que des sciences d'observation. Elles reposent en effet sur des axiomes indémontrables, mais dont la certitude est révélée directement par l'observation. C'est en appliquant ces axiomes aux quantités ou grandeurs répandues dans la nature que les mathématiciens arrivent à constater certaines généralisations appelées lois et règles, qui existeraient alors même qu'ils ne les auraient pas découvertes.

La philosophie est également une science de constat alors qu'elle se borne à examiner les phénomènes de conscience, c'est-à-dire à observer les passions qui sollicitent le cœur de l'homme, ses aspirations, ses désirs, ses espérances. Si elle va plus loin et tente de franchir les bornes du fini, du contingent, pour présenter des solutions d'un ordre surnaturel, elle devient une conception *a priori*, de l'ordre imaginatif.

On voit combien le rôle de la science est austère. La certitude qu'elle nous procure, elle la fait payer par un pénible labeur. Aussi l'histoire des savants a-t-elle quelque chose de profondément triste. Eliminez tout d'abord certaines figures privilégiées qui ont apparu de siècle en siècle, ces hommes illustres qui, au milieu de recherches obstinées, ont su conserver un calme vraiment olympien, qui ont su mourir le sourire sur les lèvres, confiants dans la puissance de la raison humaine, dans ses conquêtes à venir, contents de la parcelle de vérité qu'ils ont pu arracher à la nature dans le cours de vies presque centenaires. Ceux-là,

Digitized by Google

nous les connaissons, ils furent plus que des hommes, ils furent presque des dieux. Mais, ces savants ignorés qui, depuis l'origine des choses, l'œil fixé sur les phénomènes, tentent de soulever le voile qui recouvre l'impassible visage de l'éternelle Isis! Quel long et triste martyre! Presque tous sont morts à la peine, désespérés d'avoir si peu connu, alors qu'ils auraient voulu tout connaître; nous les voyons, pendant leur vie, en lutte avec le prêtre dont ils contredisent les dogmes, froissés plus encore par l'indifférence du monde qui passe à côté d'eux sans les voir. Car, cela est malheureusement vrai, l'humanité, si complaisante pour les triomphateurs et parfois pour les artistes, a presque toujours méconnu les savants; elle les a laissé mourir sans demander leur nom; elle a profité de leurs découvertes avec indifférence; — elle s'en serait au besoin passée.

Cette indifférence s'explique : la science est trop lente aux impatiences de l'homme, elle est trop calme à son ardeur.

L'homme, en effet, avec des moyens d'action limités, a des désirs insatiables. Ce qu'il voudrait, ce serait la *vérité* sans voiles, la *justice* sans défaillances, la *beauté* sans taches, en un mot, il a soif de l'*Être* dans sa plénitude et son éternité.

Voyons si la science peut satisfaire à ce triple désir. Nous avons déjà constaté que, réduite à l'observation et à la constatation de faits, la science était nécessairement bornée : *Nil in intellectu quod non prius in sensu.* Or, nos sens étant limités dans leur action, l'homme sait, à n'en pas douter, qu'en accumulant pendant les siècles les résultats dus aux patientes investigations de la science, il n'arrivera jamais à ce point que ses yeux puissent voir, son oreille entendre, sa main toucher, au delà de certaines limites; qu'une partie des choses lui sera toujours inconnue, et que, même dans celles que ses sens perçoivent, il y a une essence qu'il ne peut pénétrer. L'homme donc qui désirerait tout connaître doit se résigner à mourir presque avant de s'être connu lui-même.

Il a également soif de justice. Où la trouvera-t-il? — Il suffit de jeter les yeux sur ce qui nous entoure pour voir que le mal règne sur la terre. Celui-là meurt à l'aurore de la vie, sans avoir

Digitized by Google

démérité ; — cet autre naît infirme et contrefait, il traîne longtemps une vie languissante, empoisonnée par les sarcasmes et les dédains des autres hommes ; il meurt enfin, et sa tombe, sur laquelle on rit encore, est son premier et son dernier lieu de repos ; — voyez cet homme scellé vivant dans un cachot parce qu'il a proféré une vérité blessante ou dangereuse (il a peut-être dit que la terre tournait) ; — voyez ce hardi pionnier de la science, qui part seul, qui s'aventure au milieu des brûlantes solitudes : il fait une ample moisson de découvertes ; il revient joyeux, rapportant à la patrie son trésor ; une bande de sauvages l'assaille, il meurt inconnu... Tous ces martyrs, en quoi sont-ils coupables, pourquoi ont-ils souffert, eux qui n'avaient pas demandé à vivre? Et, s'ils sont innocents, qui les récompensera, qui les vengera, qui les fera revivre dans un monde meilleur? Assurément ce ne sera pas la science, elle se bornera à nous expliquer que la matière qui les formait ne peut périr, qu'elle rentrera dans le torrent de la vie, s'animera sous de nouvelles formes ; elle ne nous dira rien de la permanence de leur individualité.

Là ne s'arrêteront pas les déceptions de l'homme. Il voudrait aimer toujours, et ses amours ne survivent pas à leur satisfaction ; il cherche la beauté, et, s'il l'entrevoit parfois dans l'ensemble des grands phénomènes de la nature, il est choqué à chaque instant par la vue des types les plus hideux. S'adressera-t-il à la science pour avoir le secret de la beauté absolue et de l'éternel amour? — La science ne lui répondra pas, parce que, pour elle, il n'y a ni beauté ni laideur. Elle perçoit bien une certaine harmonie grandiose, inhérente au grand tout ; mais son rôle, après tout, consiste à faire l'inventaire du monde, à enregistrer et comprendre les évolutions de la matière.

Mais ce que l'homme demande surtout, c'est l'éternité ; il ne veut pas mourir. Cette vérité, cette justice qu'il n'a pas trouvées sur la terre, il les lui faut ailleurs et toujours. Ici la science se contente de sourire : « Résigne-toi, pauvre insensé, à rendre à la nature le prêt de poussière que tu en as reçu. »

Comment se fait-il donc qu'en proie à de si terribles angoisses, l'humanité, depuis son apparition sur la terre, ait tranquil-

Digitized by Google

lement poursuivi son œuvre sans maudire d'une voix unanime la puissance créatrice qui l'avait mise au jour? Comment tous les pères n'ont-ils pas, comme ces pères de la Thrace dont parle l'histoire, broyé la cervelle de leurs fils naissants pour leur éviter les tourments d'une vie qu'ils n'avaient pas demandée? Pourquoi, au contraire, l'homme a-t-il souri à cette nature qui l'avait fait si malheureux, et chanté à sa louange des hymnes magnifiques d'amour et de reconnaissance?

C'est que, pour le consoler de son impuissance et des austères réalités de la vie, la nature a logé dans les replis de son cerveau une faculté admirable, remplissant pour lui l'office d'une fée bienfaisante, féconde, inépuisable, prompte à tarir ses larmes, à endormir ses douleurs, à répondre aux doutes qui le sollicitent. Cette fée, c'est l'imagination, — l'imagination, puissance vraiment créatrice de l'homme, tirant ses conceptions d'elle-même, ne s'appuyant sur aucun fondement extérieur à elle, « créant son objet. » Tandis que la science, observant la matière, sans trêve, sans repos, craignant de s'égarer à la moindre défaillance, semble une esclave rivée à sa chaîne, l'imagination, libre comme l'aigle au milieu des nuées, se livre aux évolutions les plus hardies et les plus capricieuses, et si, pendant qu'elle s'envole à tire-d'aile dans le pays des rêves, la science lui crie de s'arrêter et de descendre jusqu'à elle pour lui soumettre ses conceptions, afin qu'elle les passe au crible de l'expérience, l'imagination lui répondra presque toujours qu'elle est souveraine, et que ce n'est pas à la science, pauvre et lente investigatrice, de peser dans ses balances et d'analyser dans ses cornues les formes insaisissables, les constructions aérienne du monde enchanteur qu'elle a su créer.

C'est par l'imagination que l'intelligence humaine proteste contre les procédés de la science; c'est la porte de délivrance par laquelle elle tente d'échapper à cet éternel esclavage de la matière. L'homme, en effet, finit par se lasser du rôle d'investigateur. Cet assujettissement aux choses *qui sont* lui met au cœur l'ambition de créer à son tour, et c'est alors que naissent les conceptions imaginatives, indépendantes de l'observation, création *à priori*, sans criterium possible en apparence.

Digitized by Google

Voyons donc comment l'homme, désespérant de *trouver* par la science les solutions qu'il désire, les *crée* par l'imagination.

II

En présence des sciences proprement dites, l'imagination est assez modeste, elle se contente parfois du rôle de subordonnée ; elle est alors pour le savant une assez douce compagne ; elle s'appelle l'hypothèse. En voici un exemple. Un physicien observe les phénomènes lumineux ; il a perçu à distance un foyer : comment l'impression de ce foyer a-t-elle pu se transmettre à son organe visuel? Cette opération, il ne l'a pas perçue, cependant, il lui importe de la déterminer ; il abandonne alors momentanément les procédés rationnels ; il fait appel à l'imagination ; il émet une conception *à priori ;* il *crée* une hypothèse ; il suppose, par exemple, qu'un corps lumineux envoie dans toutes les directions une substance très-ténue, dont la subtilité s'oppose à ce qu'on puisse constater son poids et son impénétrabilité, qui traverse les corps transparents sans perdre sa vitesse et qui est arrêtée par les corps opaques. Une partie de cette substance émanée du corps lumineux, venant à traverser la partie matérielle de l'organe de la vue, atteint le fond de l'œil et y produit une sensation. — Ce sera l'hypothèse de l'*émission*. — Ou bien, il supposera qu'il y a un fluide universel qu'il appellera l'éther ; il admettra que les vibrations des molécules mêmes des corps lumineux autour de leur position d'équilibre sont communiquées aux molécules de l'éther. Ces vibrations se propagent à travers le fluide, arrivent à l'organe de la vue qui les transmet au nerf optique. Ce sera l'hypothèse de l'*ondulation*. Mais il n'y a pas que les phénomènes lumineux qui donneront l'éveil à son imagination ; il trouvera à chaque instant des phénomènes électriques, calorifiques, qui viendront renverser l'idée qu'il s'est faite de l'impénétrabilité des corps ; il se demandera s'il n'y a pas dans la nature une cause indépendante de la matière pondérable, puisque, sous ses efforts, la propriété caractéristique de la matière, son poids, n'est pas altéré. Il décrétera donc *à priori* des corps

Digitized by Google

impondérables : lumière, chaleur, électricité ; pour cette dernière, il fera mieux encore : il la scindera en deux fluides qui repoussent leurs propres molécules et s'attirent mutuellement. Hier encore, on a créé un nouveau fluide impondérable, l'*od*, dont les propriétés merveilleuses ne peuvent être perçues que par certains voyants. — Il est évident que toutes ces conceptions sont des créations purement imaginatives. — Il en est de même quand, pour expliquer les merveilles de l'organisme vivant, on suppose une *force vitale*.

Cette invasion de l'imagination dans la science ne sera pas nécessairement funeste ; car si, *a priori*, une hypothèse n'implique pas et ne peut pas impliquer la certitude, il se peut qu'elle ait frappé juste ; mais, pour arriver à démontrer cette justesse, il faut un nouveau travail ; il faut que la raison s'empare de cette création imaginative et lui fasse subir le travail d'observation qu'elle a déjà appliqué à la matière. Si cette vérification démontre la fausseté de l'hypothèse, il faudra la rejeter. Si, au contraire, elle rend provisoirement un compte assez exact des phénomènes, elle sera conservée jusqu'à ce qu'une nouvelle hypothèse vienne la détrôner à la condition d'être à son tour vérifiée. L'hypothèse donc, si elle se produit avec modestie et sous bénéfice d'inventaire, est si loin de nuire à la science, qu'elle a été jusqu'à ce jour le véhicule le plus puissant du progrès des sciences physiques. — On peut dire même, que ces sciences reposent presque entièrement aujourd'hui sur des hypothèses dont la fausseté sera peut-être démontrée un jour, mais dont l'utilité passée et présente est incontestable.

Voici donc l'imagination puissance créatrice, et, comme telle, généralement dépourvue de criterium venant au secours de la science par l'hypothèse, mais ne produisant la certitude qu'à la condition de se subordonner à elle et d'accepter son propre criterium, qui est l'observation.

III

Recherchons maintenant comment l'imagination répondra au besoin de justice et quel pourra être dans ce cas son criterium,

Digitized by Google

et, par suite, son degré de certitude. L'imagination a répondu par l'hypothèse scientifique au besoin de connaissances qui est en nous; elle y a répondu avec timidité et réserve; au besoin de justice et d'éternité, elle répondra encore, mais cette fois avec autorité et intolérance. Nous assistons à la naissance des religions. — De tout temps l'homme a décrété un autre monde, monde surnaturel d'où la mort est bannie, où les criminels se purifieront par l'expiation et où les justes jouiront d'une éternelle béatitude, où le rémunérateur suprême sera un être tout puissant, infini, que l'on appelle Dieu.

Cette conception n'est pas évidemment scientifique, puisqu'elle ne peut pas se vérifier par l'expérience; elle est donc purement imaginative, et, comme telle, doit se refuser à toute espèce de contrôle. Aussi, dès qu'une conception religieuse se forme, voyons-nous, en même temps, se former autour d'elle un corps d'initiés, d'apôtres, se retranchant derrière une révélation miraculeuse, et opposant cette barrière inexpugnable à toute tentative de discussion, gardant le dogme avec un soin jaloux, l'entourant de mystère, le défendant par la parole, et au besoin par le bûcher.

Les religions sont logiques en agissant ainsi; n'étant pas un produit scientifique, elles ne peuvent que s'imposer par l'autorité. Voyons cependant s'il ne serait pas possible de les défendre par un moyen meilleur. Si nous interrogeons l'histoire, nous y voyons que ces conceptions sont aussi vieilles que le monde; depuis que l'homme a pu se reconnaître, il a toujours formulé la notion d'une cause infinie, éternelle, intelligente et libre. Il s'est toujours doué lui-même d'une âme, substance spirituelle émanant de la cause première, immortelle comme elle, consciente du bien et du mal, libre et responsable, ou, s'il n'a pas conçu cette notion spiritualiste de l'âme, il a toujours cru à une renaissance dans ce monde ou dans un autre, à un lieu d'expiations et de récompenses basées sur le mérite ou le démérite. Ces conceptions ont varié de nature suivant les temps et les races; illuminées, radieuses chez les peuples ariens, sombres et austères chez les Sémites, nous les voyons présentes à toutes les évolutions;

Digitized by Google

elles président aussi bien aux catastrophes et aux bouleversements qu'aux rénovations et aux réveils ; on a vu des religions succombant au travail de termite accompli autour d'elles par le doute et la critique, tomber en écrasant dans leur chute prêtres et ministres, et, de leurs ruines, surgir immédiatement une nouvelle conception plus jeune et plus puissante.

Les peuples ont toujours revendiqué la religion comme leur patrimoine le plus sacré. Ils ont cru que, sans elle, l'état social était impossible ; que, sans elle, la condition humaine ne dépassait pas celle de l'animal ; ils se sont passionnés, ils ont combattu pour elle ; ils se sont fait tuer, ils ont tué ; des millions d'hommes sont morts au nom de Jéhovah, de Bouddha, de Jésus et de Mohamed. Si nous considérons les personnes légendaires qui jouent dans les religions le rôle de révélateurs et de saints, nous verrons les peuples leur prêter une réalité bien plus vivante qu'aux personnages les mieux démontrés de l'histoire. Le Mongol et le Thibétain ne doutent pas des incarnations de Bouddha, pas plus que le Brahme de celles de Wischnou. Le miracle a plus de crédit auprès des intelligences populaires que les prodiges de l'électricité et de la vapeur. Si on voulait leur enlever ces décevantes et poétiques croyances, il semblerait qu'on leur arrachât leur héritage le plus cher et le plus précieux.

En présence de ce phénomène, que dit la science ? Fidèle à sa méthode, elle reconnaît tout d'abord un fait d'observation, le suivant : les religions, si on les considère dans leur variété infinie, ne sont en apparence que confusion, chaos ; mais, à mesure qu'on leur consacre une étude approfondie, qu'on en pénètre l'esprit, le jour se fait ; outre que leurs évolutions deviennent pour nous un tableau plein d'intérêt, on finit par discerner, en toutes, un fonds commun sur lequel les peuples les plus divers d'origine, de climat, de mœurs, s'entendent et se comprennent. Dieu, l'âme, l'immortalité, la vie future, les peines et les récompenses, voilà un ensemble d'idées simples qui forment la base de toutes les religions. La science reconnaîtra l'existence universelle de ces notions chez les hommes.

Exigerons-nous d'elle qu'elle certifie la vérité de ces notions

Digitized by Google

sous le prétexte que leur constatation équivaut à leur démonstration? La science nous répondrait avec beaucoup de raison : Vous me demandez plus que je ne peux faire. Je ne puis pas vous certifier que ces notions soient vraies ; cela supposerait, de ma part, une vérification que je n'ai pu faire. Seulement, j'ai constaté chez l'homme le désir que ces notions soient exactes : désir de vivre éternellement, désir de satisfaire dans une autre existence des besoins impérieux de justice et de bien-être, désir d'un être intelligent à adorer comme cause première et but final des phénomènes, et j'ai constaté également la faculté que la nature a départie à l'homme, de créer de tout temps des conceptions imaginatives répondant à ces désirs.

C'est à cette conclusion que nous voulions arriver. La vérité des idées religieuses ou surnaturelles ne peut se démontrer par la science. Ces idées restent et demeurent des conceptions purement imaginatives, dépourvues d'un criterium absolu, que l'on ne peut conséquemment ni affirmer ni nier *à priori*, mais qui trouvent un élément de justification *à posteriori* dans le fait du *consentement universel*.

Entre le prêtre qui impose ses dogmes et le savant qui n'accepte que les phénomènes révélés par les sens, nous voyons le philosophe qui cherche à introduire dans les faits de la pensée la méthode scientifique, et prétend arriver aux mêmes résultats que les religions. Celui-là est encore dupe de son imagination. J'admire les grands philosophes; leurs conceptions métaphysiques sont pleines de grandeur; mais elles sont presque toutes des conceptions *à priori*, alors qu'abandonnant la simple observation des faits de conscience, le philosophe veut apporter aux doutes de l'esprit des solutions d'ordre surnaturel. Certes, les systèmes métaphysiques ont joué un grand rôle dans l'histoire de l'esprit humain; on ne saurait comprendre la Grèce sans ses philosophes, l'âge moderne sans ses penseurs. Certaines philosophies se sont élevées à la hauteur de religions. C'est qu'une fois franchie la limite qui sépare l'observation scientifique des conceptions *à priori*, il n'y a plus de différence sensible entre le prêtre qui dogmatise et le philosophe qui affirme. Aussi

Digitized by Google

le même criterium doit-il être appliqué aux systèmes métaphysiques et aux religions; criterium non plus de certitude absolue, mais de probabilité. C'est au consentement universel qu'il faudra recourir. On observera d'abord, dans l'évolution des systèmes, un certain ordre logique analogue à celui qui se produit dans les évolutions religieuses; puis, dans les systèmes en eux-mêmes, un fond d'idées sur lequel tous à peu près s'accordent. On arrivera ainsi à la seule justification possible (1).

IV

Nous sommes conduits maintenant à envisager de quelle manière l'imagination répond au besoin du beau, qui tourmente l'homme et qu'il ne trouve guère à contenter dans le domaine de la pure réalité. Nous touchons ici à l'une des plus hautes facultés de l'intelligence, la plus grande peut-être, puisqu'elle permet à l'homme d'être vraiment créateur; nous voulons parler de la faculté artistique. Nous avons dit que notre esprit était à chaque instant choqué en ce monde par des types de laideur physique ou morale. En présence de ces types de laideur, l'imagination crée des types de beauté qu'elle réalisera ensuite dans les arts. Elle créera même des types de laideur si, dans ses conceptions, ces types doivent introduire un élément dramatique beau en soi et émouvant; et l'on ne pourra pas nier qu'en cela il y ait un véritable acte créateur; c'est l'imagination de Shakspeare qui a créé *Hamlet*. *Chimène* est bien fille de Corneille, et *Don Juan*, fils de Mozart; — qu'a de commun Léonard de Vinci, créant la *Joconde*, avec Priestley découvrant l'oxyde de carbone, ou Scheele découvrant l'acide cyanhydrique? L'oxyde de carbone et l'acide cyanhydrique existaient sans Priestley et Scheele; la *Joconde* n'eût jamais existé sans Léonard de Vinci.

---

(1) Nous mettons à part les idées morales qui sont observées directement dans la conscience, et restent par conséquent dans le domaine scientifique. Nous ne parlons ici que des idées d'ordre surnaturel communes aux systèmes religieux et métaphysiques.

Digitized by Google

Nous sommes donc amenés à reconnaître que, si la raison est impuissante à créer, l'imagination est essentiellement créatrice. Ici vient se placer une grave objection : vous avez créé, je vous l'accorde, mais qu'avez-vous créé? Est-ce bien une réalité vivante, ou plutôt ne serait-ce pas un simple fantôme auquel vous prêtez complaisamment les attributs de la réalité? Vous me racontez sur la scène les malheurs d'*Hamlet*. Vous me tirez des larmes, parce que je songe qu'il a pu ou qu'il pourrait exister un homme aussi malheureux qu'*Hamlet*, et un sort si lamentable me touche. Mais votre *Hamlet* existe-t-il? Ce type que vous dites avoir créé survit-il pour l'auditeur à la représentation théâtrale? Je vois votre manuscrit, mais je ne vois plus *Hamlet*. Sa réalité ne dépasse pas l'ordre idéal. En un mot, vous n'avez créé qu'un rêve, c'est-à-dire rien. Et votre *Gladiateur* qui n'a jamais existé; et votre paysage comme la nature n'en a jamais produit ; quelle réalité autre peuvent-ils avoir qu'une réalité de convention? Je vois le bloc de marbre. Je vois la toile. Mais le *Gladiateur*, mais le paysage, ils ne vivent que dans votre imagination et dans la mienne. Ce sont encore des fantômes. Et votre symphonie, qui flatte agréablement mon oreille, survit-elle au dernier coup d'archet; qu'en reste-t-il? un souvenir. Nous sommes dans le royaume des ombres. Nous nous agitons dans le néant. Vous avez créé, soit ; mais ce que vous avez créé n'est rien.

Eh quoi! l'imagination ne serait qu'une reine de contrebande, trônant dans le vide au milieu de fantômes, de formes insaisissables ! Ses créations ne devraient inspirer qu'un sourire, et la science aurait le droit de les rayer du grand inventaire de l'humanité !

L'histoire répond autrement : elle constate que dans les évolutions historiques, les investigations scientifiques ont toujours compté pour peu, tandis que les conceptions imaginatives, arts et religions, ont joué un rôle immense. Ce sont celles qui ont le plus remué les peuples, qu'ils ont défendues avec le plus de passion, qui ont jeté le plus d'éclat sur leur mémoire. Nous avons parlé des conceptions religieuses; parlons de la poésie, de cette

Digitized by Google

enchanteresse divine qui, dans les forêts sacrées de l'Inde, sous les chênes du Liban, sur les promontoires de la Grèce, sous les brumes du Nord, a bercé, embelli la vie des nations. Essayez de retrancher de l'histoire les types qu'elle a conçus, les rêves qu'elle a mis au jour, les constructions aériennes qu'elle a édifiées, toute cette trame d'or et de soie qui serpente à travers l'austère et implacable réalité historique; jamais vous n'y arriverez. Jamais les hommes ne renonceront à cette poésie qui les a charmés. Ils concéderont peut-être à Wolff qu'Homère n'a pas existé, comme ils accorderont un jour à Strauss que Jésus n'est « qu'un idéal « planant solitairement dans la conscience de l'humanité. » Ils garderont l'*Iliade* et l'*Évangile;* ils sacrifieront le poëte et le révélateur, mais ils garderont leurs livres. La Grèce antique, dont la religion ne fut qu'une immense poésie déifiant les forces mystérieuses de la nature, s'était tellement familiarisée avec ses dieux, qu'oubliant le sens profond des mythes, elle croyait les voir, les entendre. Les dieux, les héros, les nymphes, les faunes formaient toute une race juxtaposée à la race humaine, vivant et conversant avec elle. Les histoires légendaires et fabuleuses du moyen âge obtinrent plus de crédit que les chroniques, et le peuple croyait plus fermement aux héros du cycle carlovingien et aux Niebelungs qu'aux personnages de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Il n'y a pas si longtemps que les Bretons, rebelles à la vapeur et aux conquêtes de la civilisation, attendaient la venue prochaine d'Arthus. La renaissance ne crut-elle pas à la réalité des cercles du Dante, et sur la foi du Dante, ne voulut-elle pas canoniser Virgile? — Et nous, hommes positifs du XIXe siècle, effacez de notre pensée et surtout de notre cœur toutes ces créations de l'art et de la poésie avec lesquelles nous avons vécu dans un commerce si intime et si doux, ces types charmants qui nous ont émus, Priam, Œdipe, Antigone, Didon, Roland, Armide, Chimène, Hamlet, Desdémone, Alceste, Don Juan, Faust,... dites que ce sont des fantômes, et les poëtes des rêveurs; — dites-nous que les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Léonard, du Titien, du Lorrain, ne sont qu'un peu de peinture sur un peu de toile; — que les symphonies de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn,

Digitized by Google

Nous sommes donc amenés à reconnaître que, si la raison est impuissante à créer, l'imagination est essentiellement créatrice. Ici vient se placer une grave objection : vous avez créé, je vous l'accorde, mais qu'avez-vous créé? Est-ce bien une réalité vivante, ou plutôt ne serait-ce pas un simple fantôme auquel vous prêtez complaisamment les attributs de la réalité? Vous me racontez sur la scène les malheurs d'*Hamlet*. Vous me tirez des larmes, parce que je songe qu'il a pu ou qu'il pourrait exister un homme aussi malheureux qu'*Hamlet*, et un sort si lamentable me touche. Mais votre *Hamlet* existe-t-il? Ce type que vous dites avoir créé survit-il pour l'auditeur à la représentation théâtrale? Je vois votre manuscrit, mais je ne vois plus *Hamlet*. Sa réalité ne dépasse pas l'ordre idéal. En un mot, vous n'avez créé qu'un rêve, c'est-à-dire rien. Et votre *Gladiateur* qui n'a jamais existé; et votre paysage comme la nature n'en a jamais produit ; quelle réalité autre peuvent-ils avoir qu'une réalité de convention? Je vois le bloc de marbre. Je vois la toile. Mais le *Gladiateur*, mais le paysage, ils ne vivent que dans votre imagination et dans la mienne. Ce sont encore des fantômes. Et votre symphonie, qui flatte agréablement mon oreille, survit-elle au dernier coup d'archet; qu'en reste-t-il? un souvenir. Nous sommes dans le royaume des ombres. Nous nous agitons dans le néant. Vous avez créé, soit ; mais ce que vous avez créé n'est rien.

Eh quoi! l'imagination ne serait qu'une reine de contrebande, trônant dans le vide au milieu de fantômes, de formes insaisissables ! Ses créations ne devraient inspirer qu'un sourire, et la science aurait le droit de les rayer du grand inventaire de l'humanité !

L'histoire répond autrement : elle constate que dans les évolutions historiques, les investigations scientifiques ont toujours compté pour peu, tandis que les conceptions imaginatives, arts et religions, ont joué un rôle immense. Ce sont celles qui ont le plus remué les peuples, qu'ils ont défendues avec le plus de passion, qui ont jeté le plus d'éclat sur leur mémoire. Nous avons parlé des conceptions religieuses; parlons de la poésie, de cette

Digitized by Google

enchanteresse divine qui, dans les forêts sacrées de l'Inde, sous les chênes du Liban, sur les promontoires de la Grèce, sous les brumes du Nord, a bercé, embelli la vie des nations. Essayez de retrancher de l'histoire les types qu'elle a conçus, les rêves qu'elle a mis au jour, les constructions aériennes qu'elle a édifiées, toute cette trame d'or et de soie qui serpente à travers l'austère et implacable réalité historique; jamais vous n'y arriverez. Jamais les hommes ne renonceront à cette poésie qui les a charmés. Ils concéderont peut-être à Wolff qu'Homère n'a pas existé, comme ils accorderont un jour à Strauss que Jésus n'est « qu'un idéal « planant solitairement dans la conscience de l'humanité. » Ils garderont l'*Iliade* et l'*Évangile;* ils sacrifieront le poëte et le révélateur, mais ils garderont leurs livres. La Grèce antique, dont la religion ne fut qu'une immense poésie déifiant les forces mystérieuses de la nature, s'était tellement familiarisée avec ses dieux, qu'oubliant le sens profond des mythes, elle croyait les voir, les entendre. Les dieux, les héros, les nymphes, les faunes formaient toute une race juxtaposée à la race humaine, vivant et conversant avec elle. Les histoires légendaires et fabuleuses du moyen âge obtinrent plus de crédit que les chroniques, et le peuple croyait plus fermement aux héros du cycle carlovingien et aux Niebelungs qu'aux personnages de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Il n'y a pas si longtemps que les Bretons, rebelles à la vapeur et aux conquêtes de la civilisation, attendaient la venue prochaine d'Arthus. La renaissance ne crut-elle pas à la réalité des cercles du Dante, et sur la foi du Dante, ne voulut-elle pas canoniser Virgile? — Et nous, hommes positifs du XIXe siècle, effacez de notre pensée et surtout de notre cœur toutes ces créations de l'art et de la poésie avec lesquelles nous avons vécu dans un commerce si intime et si doux, ces types charmants qui nous ont émus, Priam, Œdipe, Antigone, Didon, Roland, Armide, Chimène, Hamlet, Desdémone, Alceste, Don Juan, Faust,... dites que ce sont des fantômes, et les poëtes des rêveurs; — dites-nous que les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Léonard, du Titien, du Lorrain, ne sont qu'un peu de peinture sur un peu de toile; — que les symphonies de Beethoven, de Mozart, de Mendelssohn,

Digitized by Google

les mélodies de Schubert ne sont qu'un assemblage de sons harmonieux; — poursuivez votre œuvre, entrez dans cette cabane où des bûcherons se racontent auprès du foyer les légendes naïves qui ont charmé leurs pères et charment encore leurs fils au berceau; — défendez à la jeune mère allemande de dire à son enfant la merveilleuse histoire de Loreley, la fée du Rhin; — faites partout le vide, ne laissez à l'homme que le microscope, le télescope, le scalpel pour constater les propriétés de la matière; vous verrez les cœurs se dessécher, l'âme sera de glace et l'humanité s'ensevelira dans les brouillards d'une aube terne et désolée!...

Le consentement universel proclame donc qu'il y a quelque raison d'être et, partant, quelque réalité dans le fait de la création artistique. Mais ici se présente le grand problème que nous avons posé au début: — où est le criterium et quelles sont les conditions de la vraie beauté?

Si nous sommes conséquents avec les prémisses que nous avons posées et avec la définition que nous avons donnée de l'imagination, nous devons tout d'abord établir qu'en principe il n'y a pas de conditions à faire au génie créateur; en lui traçant des règles, on ne ferait que limiter, diminuer sa puissance; l'art ne peut être que libre et, pour créer des conceptions artistiques, chacun ne relève que de soi; aussi, artistes et critiques n'ont-ils jamais pu s'entendre, le criterium devenant impossible en dehors des sentiments individuels de l'artiste qui crée ou de l'amateur qui contemple. Allez donc persuader à votre voisin qui n'aime que la musique italienne et qui déteste la musique allemande que c'est cette dernière qu'il doit aimer, parce qu'elle répond à votre propre idéal; — il vous répondra avec beaucoup de raison qu'elle ne répond pas au sien et qu'il aime comme il sent. En peinture, tel ne tiendra qu'à la ligne, tel autre qu'à la couleur; tel autre avec plus de raison peut-être exigera la ligne et la couleur. En poésie, celui-ci se bercera de fictions, de vague, d'aspirations nuageuses; celui-là exigera une expression nette, vigoureuse de la pensée. En sculpture, l'un demandera l'imitation exacte du modèle vivant, l'autre une conception plus idéalisée.

Digitized by Google

En architecture il en est qui préfèrent le chaos gothique, d'autres la symétrie froide et correcte du grand siècle. Tous auront raison individuellement ; personne n'aura le droit absolu de critiquer leurs préférences.

L'histoire confirme ce principe de liberté absolue en nous présentant le tableau si multiple, si varié, des manifestations artistiques. Songez aux architectures puissantes et désordonnées de l'Inde et du Mexique, aux constructions aussi grandioses, mais déjà plus correctes de l'Égypte, aux pures et limpides conceptions de la Grèce, à ses sculpteurs, à ses peintres, à ses poëtes si soucieux de l'harmonie, de la forme, de la sobriété. — Passez ensuite à cet informe moyen âge; songez à cet enfantement tumultueux de créations étranges ; à cet entassement, dans les cathédrales gothiques, des types sculptés et peints les plus difformes, — l'harmonie des contours et des couleurs sacrifiée à l'expression, mais le tout produisant un ensemble qui provoque une véritable émotion ; — assistez à l'explosion artistique de la Renaissance, — l'art rajeuni aux sources antiques, se ramifiant néanmoins en mille écoles; suivez-le cet art jusqu'à nos jours, dans ses éclipses momentanées, dans ses réapparitions glorieuses. Étudiez la musique depuis l'informe plain-chant jusqu'à la symphonie savante de Mozart et de Beethoven ; et surtout, considérez les productions littéraires depuis les mythes des premiers âges jusqu'aux conceptions les plus raffinées de notre époque ; — quel dédale! quel fil conducteur nous guidera dans cette forêt touffue?

Notre sens individuel, sans doute, mais notre sens individuel aidé d'un autre élément qui vient encore ici jouer son rôle, le *consentement universel*. Sans doute l'art, comme conception, ne relève que de l'esprit qui a conçu, et l'impression qu'il produit n'a pas besoin d'être justifiée par celui qui l'éprouve, puisqu'il est seul juge de ce qu'il sent. Mais l'humanité aussi a senti; elle a porté un verdict collectif qui plane au-dessus des jugements individuels. Quiconque étudiera l'histoire des arts constatera que certains chefs-d'œuvre n'ont jamais été contestés, ou que si, à leur apparition, ils n'ont pas été compris, il est venu un moment où le consentement universel les a sanctionnés, et, dès lors, par

Digitized by Google

les mélodies de Schubert ne sont qu'un assemblage de sons harmonieux; — poursuivez votre œuvre, entrez dans cette cabane où des bûcherons se racontent auprès du foyer les légendes naïves qui ont charmé leurs pères et charment encore leurs fils au berceau; — défendez à la jeune mère allemande de dire à son enfant la merveilleuse histoire de Loreley, la fée du Rhin; — faites partout le vide, ne laissez à l'homme que le microscope, le télescope, le scalpel pour constater les propriétés de la matière; vous verrez les cœurs se dessécher, l'âme sera de glace et l'humanité s'ensevelira dans les brouillards d'une aube terne et désolée!...

Le consentement universel proclame donc qu'il y a quelque raison d'être et, partant, quelque réalité dans le fait de la création artistique. Mais ici se présente le grand problème que nous avons posé au début: — où est le criterium et quelles sont les conditions de la vraie beauté?

Si nous sommes conséquents avec les prémisses que nous avons posées et avec la définition que nous avons donnée de l'imagination, nous devons tout d'abord établir qu'en principe il n'y a pas de conditions à faire au génie créateur; en lui traçant des règles, on ne ferait que limiter, diminuer sa puissance; l'art ne peut être que libre et, pour créer des conceptions artistiques, chacun ne relève que de soi; aussi, artistes et critiques n'ont-ils jamais pu s'entendre, le criterium devenant impossible en dehors des sentiments individuels de l'artiste qui crée ou de l'amateur qui contemple. Allez donc persuader à votre voisin qui n'aime que la musique italienne et qui déteste la musique allemande que c'est cette dernière qu'il doit aimer, parce qu'elle répond à votre propre idéal; — il vous répondra avec beaucoup de raison qu'elle ne répond pas au sien et qu'il aime comme il sent. En peinture, tel ne tiendra qu'à la ligne, tel autre qu'à la couleur; tel autre avec plus de raison peut-être exigera la ligne et la couleur. En poésie, celui-ci se bercera de fictions, de vague, d'aspirations nuageuses; celui-là exigera une expression nette, vigoureuse de la pensée. En sculpture, l'un demandera l'imitation exacte du modèle vivant, l'autre une conception plus idéalisée.

Digitized by Google

En architecture il en est qui préfèrent le chaos gothique, d'autres la symétrie froide et correcte du grand siècle. Tous auront raison individuellement ; personne n'aura le droit absolu de critiquer leurs préférences.

L'histoire confirme ce principe de liberté absolue en nous présentant le tableau si multiple, si varié, des manifestations artistiques. Songez aux architectures puissantes et désordonnées de l'Inde et du Mexique, aux constructions aussi grandioses, mais déjà plus correctes de l'Égypte, aux pures et limpides conceptions de la Grèce, à ses sculpteurs, à ses peintres, à ses poëtes si soucieux de l'harmonie, de la forme, de la sobriété. — Passez ensuite à cet informe moyen âge; songez à cet enfantement tumultueux de créations étranges ; à cet entassement, dans les cathédrales gothiques, des types sculptés et peints les plus difformes, — l'harmonie des contours et des couleurs sacrifiée à l'expression, mais le tout produisant un ensemble qui provoque une véritable émotion ; — assistez à l'explosion artistique de la Renaissance, — l'art rajeuni aux sources antiques, se ramifiant néanmoins en mille écoles; suivez-le cet art jusqu'à nos jours, dans ses éclipses momentanées, dans ses réapparitions glorieuses. Étudiez la musique depuis l'informe plain-chant jusqu'à la symphonie savante de Mozart et de Beethoven ; et surtout, considérez les productions littéraires depuis les mythes des premiers âges jusqu'aux conceptions les plus raffinées de notre époque ; — quel dédale! quel fil conducteur nous guidera dans cette forêt touffue?

Notre sens individuel, sans doute, mais notre sens individuel aidé d'un autre élément qui vient encore ici jouer son rôle, le *consentement universel*. Sans doute l'art, comme conception, ne relève que de l'esprit qui a conçu, et l'impression qu'il produit n'a pas besoin d'être justifiée par celui qui l'éprouve, puisqu'il est seul juge de ce qu'il sent. Mais l'humanité aussi a senti; elle a porté un verdict collectif qui plane au-dessus des jugements individuels. Quiconque étudiera l'histoire des arts constatera que certains chefs-d'œuvre n'ont jamais été contestés, ou que si, à leur apparition, ils n'ont pas été compris, il est venu un moment où le consentement universel les a sanctionnés, et, dès lors, par

Digitized by Google

les mélodies de Schubert ne sont qu'un assemblage de sons harmonieux; — poursuivez votre œuvre, entrez dans cette cabane où des bûcherons se racontent auprès du foyer les légendes naïves qui ont charmé leurs pères et charment encore leurs fils au berceau; — défendez à la jeune mère allemande de dire à son enfant la merveilleuse histoire de Loreley, la fée du Rhin; — faites partout le vide, ne laissez à l'homme que le microscope, le télescope, le scalpel pour constater les propriétés de la matière; vous verrez les cœurs se dessécher, l'âme sera de glace et l'humanité s'ensevelira dans les brouillards d'une aube terne et désolée!...

Le consentement universel proclame donc qu'il y a quelque raison d'être et, partant, quelque réalité dans le fait de la création artistique. Mais ici se présente le grand problème que nous avons posé au début: — où est le criterium et quelles sont les conditions de la vraie beauté?

Si nous sommes conséquents avec les prémisses que nous avons posées et avec la définition que nous avons donnée de l'imagination, nous devons tout d'abord établir qu'en principe il n'y a pas de conditions à faire au génie créateur; en lui traçant des règles, on ne ferait que limiter, diminuer sa puissance; l'art ne peut être que libre et, pour créer des conceptions artistiques, chacun ne relève que de soi; aussi, artistes et critiques n'ont-ils jamais pu s'entendre, le criterium devenant impossible en dehors des sentiments individuels de l'artiste qui crée ou de l'amateur qui contemple. Allez donc persuader à votre voisin qui n'aime que la musique italienne et qui déteste la musique allemande que c'est cette dernière qu'il doit aimer, parce qu'elle répond à votre propre idéal; — il vous répondra avec beaucoup de raison qu'elle ne répond pas au sien et qu'il aime comme il sent. En peinture, tel ne tiendra qu'à la ligne, tel autre qu'à la couleur; tel autre avec plus de raison peut-être exigera la ligne et la couleur. En poésie, celui-ci se bercera de fictions, de vague, d'aspirations nuageuses; celui-là exigera une expression nette, vigoureuse de la pensée. En sculpture, l'un demandera l'imitation exacte du modèle vivant, l'autre une conception plus idéalisée.

Digitized by Google

En architecture il en est qui préfèrent le chaos gothique, d'autres la symétrie froide et correcte du grand siècle. Tous auront raison individuellement ; personne n'aura le droit absolu de critiquer leurs préférences.

L'histoire confirme ce principe de liberté absolue en nous présentant le tableau si multiple, si varié, des manifestations artistiques. Songez aux architectures puissantes et désordonnées de l'Inde et du Mexique, aux constructions aussi grandioses, mais déjà plus correctes de l'Égypte, aux pures et limpides conceptions de la Grèce, à ses sculpteurs, à ses peintres, à ses poëtes si soucieux de l'harmonie, de la forme, de la sobriété. — Passez ensuite à cet informe moyen âge; songez à cet enfantement tumultueux de créations étranges ; à cet entassement, dans les cathédrales gothiques, des types sculptés et peints les plus difformes, — l'harmonie des contours et des couleurs sacrifiée à l'expression, mais le tout produisant un ensemble qui provoque une véritable émotion ; — assistez à l'explosion artistique de la Renaissance, — l'art rajeuni aux sources antiques, se ramifiant néanmoins en mille écoles; suivez-le cet art jusqu'à nos jours, dans ses éclipses momentanées, dans ses réapparitions glorieuses. Étudiez la musique depuis l'informe plain-chant jusqu'à la symphonie savante de Mozart et de Beethoven ; et surtout, considérez les productions littéraires depuis les mythes des premiers âges jusqu'aux conceptions les plus raffinées de notre époque ; — quel dédale! quel fil conducteur nous guidera dans cette forêt touffue?

Notre sens individuel, sans doute, mais notre sens individuel aidé d'un autre élément qui vient encore ici jouer son rôle, le *consentement universel*. Sans doute l'art, comme conception, ne relève que de l'esprit qui a conçu, et l'impression qu'il produit n'a pas besoin d'être justifiée par celui qui l'éprouve, puisqu'il est seul juge de ce qu'il sent. Mais l'humanité aussi a senti; elle a porté un verdict collectif qui plane au-dessus des jugements individuels. Quiconque étudiera l'histoire des arts constatera que certains chefs-d'œuvre n'ont jamais été contestés, ou que si, à leur apparition, ils n'ont pas été compris, il est venu un moment où le consentement universel les a sanctionnés, et, dès lors, par

Digitized by Google

une note discordante n'est venue troubler le concert d'admiration qu'ils soulèvent. Les statues grecques de la grande époque, les cathédrales du moyen âge, les peintures de la renaissance, le *Don Juan* de Mozart, le *Barbier* et le *Guillaume-Tell* de Rossini, la *Pastorale* de Beethoven, et, dans la littérature, les conceptions d'Homère, d'Eschyle, de Sophocle, de Virgile, du Dante, de Pétrarque, de l'Arioste, de Shakspeare, de Molière, de Byron, de Goëthe et de Schiller, sont définitivement sacrées du sceau de l'immortalité. Certaines œuvres, au contraire, dont les contemporains se sont exagéré la valeur, ont fini par tomber dans le discrédit, et nul ne songe à faire revivre leur mémoire; bien des œuvres dédaignées aujourd'hui seront peut-être plus tard réhabilitées par le consentement universel.

Quelles sont donc les lois qui déterminent le verdict collectif, ces lois que l'esthétique a toujours eu la prétention de formuler sans pouvoir jamais y réussir? Il doit y en avoir apparemment, puisque tout jugement suppose une loi. — Il y en a; mais nous disons qu'il est impossible de les préciser. Nous ne nions pas l'*idéal*, nous l'affirmons, au contraire; tout véritable artiste en a comme le pressentiment; — si vous lui dites qu'il n'a pas d'idéal, vous l'humiliez, vous êtes injuste; seulement, si vous lui demandez ce qu'il appelle l'idéal il sera bien embarrassé de vous répondre. Supposez un instant qu'il soit donné à l'individu de tracer le code de l'idéal; que l'art consiste désormais à prendre avec un compas la mesure exacte de ce Protée jusqu'alors insaisissable, et d'y conformer le marbre, la toile, le rouleau de papier destinés à le recueillir; ne reviendrait-il pas au même de dire que l'art est mort, que l'idéal a disparu, semblable à la compagne d'Orphée que celui-ci perdit pour l'avoir regardée?

Nous n'avons donc fait ce long détour que pour arriver à une négation, la négation de l'esthétique en tant que science absolue et exacte. Mais nous affirmons l'idéal tout en proclamant que l'individu ne peut que le pressentir sans le préciser, et qu'il appartient seulement au jugement universel de le sanctionner dans les œuvres où véritablement il resplendit.

En d'autres termes, nous en revenons à l'histoire, c'est-à-dire

Digitized by Google

à l'observation, et ce sera encore le criterium inévitable qui viendra se joindre à cet autre criterium qu'on appelle le sentiment individuel. En définitive, nous disons, et les tendances de notre époque le démontrent : de même qu'une théorie religieuse au XIXe siècle ne peut plus être qu'une histoire des religions, une théorie métaphysique, une histoire des systèmes métaphysiques, de même une théorie de l'art ne peut plus être qu'une histoire des arts.

C'est ce sentiment qui nous a porté à étudier dans leur vie et dans leurs œuvres quelques-uns des grands artistes qui ont illustré notre siècle (1).

Une autre pensée nous a guidé encore. Si nous n'étions ici-bas que des formes organisées destinées à rentrer au sein de la nature après avoir, pendant une seconde, rendu témoignage à sa puissance ; si l'immortalité n'était qu'un leurre ; si nous mourions tout entiers, n'aurions-nous pas un immense devoir à remplir, celui de conserver pieusement le souvenir de ceux qui sont morts, de recueillir leurs œuvres et de leur assurer, autant qu'il est en nous, la seule immortalité dont nous ne puissions pas douter, l'immortalité du génie dans la mémoire des hommes? Beethoven, Mozart, Weber, Mendelssohn, et vous tous grands esprits qui avez illuminé, consolé, ravi l'humanité, vous avez rendu votre dépouille à la terre ; rien ne reste plus de ce qui fut votre enveloppe périssable ; mais je sais où est votre âme, elle est dans vos œuvres, que nous conservons comme un dépôt sacré ; je sais où est votre personnalité, elle vit dans notre cœur et dans notre souvenir !

---

(1) Il résulte des définitions que nous avons données de l'art et de la science, que la science *progresse*, puisqu'elle constitue un ensemble de résultats. C'est un dépôt qui sans cesse s'augmente. L'art ne subit pas nécessairement la loi du progrès, puisqu'il naît d'une création individuelle, spontanée, libre, et n'a que faire de ce qui l'a précédé. Nous avons exposé dans une dissertation (imprimée en 1856, *le Progrès*) une théorie peut-être un peu différente. La réflexion a modifié chez nous bien des idées émises dans cet opuscule.

Digitized by Google

Esquisse biographique.

Meurs, Weber, meurs courbé sur ta harpe muette
Mozart t'attend.
(A. de Musset.)

Weber est bien plus le roman que la vie.
(De Lenz.)

I

Charles-Marie de Weber est né le 18 décembre 1786, à Eutin, petite ville du duché de Holstein. Son père, le major de Weber, adorait les arts. C'était même un violoniste distingué. Il désira que l'éducation de son fils fût complétée par la culture des beaux-arts, et, en particulier, par celle de la musique. Il en fut ainsi, et le mode d'après lequel ce plan d'éducation fut appliqué n'influa pas moins que le plan d'éducation lui-même sur les tendances et l'avenir du jeune Charles-Marie. Sa famille vivait dans une retraite absolue, ne recevait que de rares visites d'hommes distingués, en sorte que l'enfant ne connut pas l'entraînement des jeunes années. Il grandit solitaire, sans compagnons de jeux ou d'étude. Il devint méditatif; son imagination exaltée par la solitude donna naissance à des conceptions singulières. Il se fit un monde en dehors du monde réel, et ce monde tout peuplé d'apparitions fantastiques, d'hallucinations étranges, fut celui que plus tard il tenta de mettre en musique. Weber était destiné à devenir le musicien le plus romantique de l'Allemagne. Ce n'est pas sans raison qu'un critique a dit : « Weber est bien plus le roman que la vie. » Quoique tout artiste ne soit et ne puisse être que le *roman*, Weber est bien plus le roman que tout autre. Nous verrons par l'analyse de ses œuvres qu'il n'en est pas chez qui l'élément imaginatif se soit déployé avec plus de fécondité, sous des formes plus variées et plus poétiques.

Ce ne fut pas immédiatement que Weber reconnut dans la musique la véritable voie où l'appelait son génie. Il hésita longtemps entre la musique et la peinture. Il dessinait, peignait à l'huile et à l'aquarelle, gravait à l'eau-forte. Même alors que, selon son expression, « la musique eût rempli toute son âme, »

Digitized by Google

il revint à ces hésitations de sa jeunesse. Lorsqu'en 1799 parurent les premiers essais de lithographie, il se passionna pour cette invention nouvelle ; il se procura une collection d'outils nécessaires et se mit à travailler avec une telle ardeur qu'il finit, dit-il dans ses mémoires, « par se persuader qu'il était l'inventeur du procédé. » On ne saurait méconnaître cependant certains perfectionnements très-réels qu'il apporta à cet art nouveau; mais la nature mécanique de ce travail ne tarda pas à le dégoûter, et il revint pour toujours à la musique. Comme a dit H. Blaze, « du fond de l'atelier où ses doigts distraits s'exerçaient au burin, il entendit, un beau soir, chanter la musique des sphères, le *roi des aulnes* l'appelait vers les royaumes éthérés, et, comme l'enfant de la ballade, il se laissa ravir. Mais lui, au moins, n'en mourut pas : les génies épargnent leurs frères. »

Weber changea souvent de maîtres de piano. De 1796 à 1797 il fut assez heureux pour en rencontrer un consciencieux et intelligent dans Heuschel (de Hildburghausen), dont les soins et le zèle le préparèrent à l'exécution puissante qu'il acquit sur le piano. Il revint ensuite à Salzbourg et reçut des leçons de Michel Haydn, maître habile, mais sévère, dont l'austérité froissa l'âme poétique de l'enfant. Il publia sous son patronage sa première œuvre (6 *fughettes*, 1798, Salzbourg). Puis, il reçut à Munich des leçons de chant de Valesi, et enfin des leçons de composition de Kalcher, organiste de la cour, qui, sous une forme attrayante, l'initia à tous les mystères de la science. Weber conserva toujours de ce maître un souvenir très-vif, et reconnaissait lui devoir « la connaissance des procédés de l'art et de la facilité à les employer, particulièrement en ce qui touche la manière de traiter un sujet à quatre parties dont les lois doivent être aussi familières au musicien que celles de l'orthographe et du rhythme au poëte (1). »

Ce fut sous la direction de Kalcher qu'il écrivit son premier opéra, *die Macht der Liebe und des Weins* (la Force de l'amour

---

(1) Hinterlassen Scriften.

Digitized by Google

et du vin), une messe solennelle, plusieurs sonates et variations pour le piano, des trios de violon et des chansons allemandes. Plus tard, Weber jeta au feu une grande partie de ces productions.

Il fit bientôt une tentative plus sérieuse : il fit représenter à Munich, en 1800, l'opéra : *Das Waldmaedchen* (la Fille des bois). Le succès dépassa les espérances du jeune artiste, alors âgé de quatorze ans. Non-seulement l'opéra réussit à Munich, mais il fut représenté quatorze fois à Vienne; il fut traduit en langue bohème pour le théâtre de Prague; il fut enfin représenté à Pétersbourg. En 1801, à Salzbourg, il fit représenter un opéra-comique intitulé : *Peter Schmoll und seine Nachbarn* (Pierre Schmoll et ses Voisins). L'ouvrage ne réussit pas. L'ouverture, retouchée depuis par Weber, est tout ce qui en reste.

En 1803, Weber devint, à Vienne, l'élève de l'abbé Vogler, et fit pendant deux ans, sous la direction de ce maître, des études plus suivies et plus méthodiques que toutes celles qui avaient précédé. Il revenait avec son père d'un voyage artistique à Leipsick, à Hambourg, dans le Holstein. Il avait lu, pendant cette pérégrination, une foule de livres théoriques qui n'avaient fait que troubler son esprit. Vogler parvint à mettre un peu d'ordre dans cette jeune cervelle de seize ans. Durant son séjour à Vienne, Weber publia peu de chose, quelques variations de piano et la réduction pour cet instrument de l'opéra *Zamori*, de Vogler.

En 1804, à dix-huit ans, il fut appelé à la direction de la musique du théâtre de Breslau. Ce fut là qu'il composa un nouvel opéra, *Rubezhâl*, qui, pour des motifs inconnus, ne fut pas d'abord représenté sous son nom.

Au commencement de 1806, le prince Eugène de Wurtemberg, amateur passionné de musique, invita Weber à se fixer à sa petite cour en Silésie. Là, il écrivit deux symphonies et plusieurs cantates; mais les événements militaires qui suivirent la bataille d'Iéna ayant forcé le prince à fermer son théâtre et à congédier sa chapelle, Weber dut accepter un asile à Stuttgard, chez le prince Louis de Wurtemberg. C'est là qu'avec une partie

Digitized by Google

de sa musique de la *Fille des bois*, il fit un opéra connu sous le nom de *Sylvana*. Il publia également une cantate intitulée : *Der Erste Ton* (le Premier Son), ainsi que plusieurs ouvertures, chœurs et morceaux pour le piano.

Vers le milieu de 1809, il se rendit à l'invitation de Vogler, son ancien maître, et alla se fixer près de lui à Darmstadt. Avant de parcourir cette nouvelle période de la vie de Weber, jetons un regard sur le passé. Nous venons d'assister à l'existence vagabonde du jeune artiste. Il n'a pu séjourner deux années de suite dans le même lieu ; ses études n'ont été que des tâtonnements, ses productions que des ébauches. Que résultera-t-il de cet enfantement laborieux? le génie du maître va-t-il s'émousser? les œuvres de son enfance se perdront-elles comme un bagage inutile? Rien de tout cela ne va se produire. De même que son éducation enfantine, toute solitaire et retirée, a développé chez lui le sens imaginatif, a éveillé dans sa jeune âme le secret des conceptions fantastiques; de même la vie agitée, fiévreuse, à laquelle nous venons de le voir condamné, va développer en lui cette surexcitation nerveuse qui fait l'attrait infini et le cachet propre de ses compositions. Ses ébauches de jeunesse ne sont même pas perdues pour la postérité. Weber, nous le verrons par la suite, composait laborieusement ; il traitait une idée de plusieurs façons diverses avant d'arriver à un résultat définitif. Il a remanié, refait la plupart des œuvres de sa jeunesse. *La Fille des bois* est devenue *Sylvana*, laquelle passera en partie dans *Preciosa*. L'ouverture de *Peter Schmoll* a été revue, corrigée. Celle de *Rubezhâl* le sera plus tard. En somme, sa vie agitée aura imprimé un cachet propre à son talent; ses ébauches seront une semence que l'avenir fécondera, et qui viendra s'épanouir dans les grandes œuvres de son âge mûr.

Le séjour à Darmstadt, pendant les années 1810 et 1811, est un des épisodes les plus intéressants de la vie de Weber. L'abbé Vogler avait alors parmi ses élèves un jeune homme de dix ans moins âgé que Weber, et qui, lui aussi, devait un jour attirer l'attention de l'Europe; c'était Meyerbeer, venu de Berlin pour suivre les cours d'un professeur qui passait pour le plus savant

Digitized by Google

de toute l'Allemagne. Chez Vogler, homme excellent, pieux et naïf, l'amour de Dieu se confondait avec l'amour de la musique. Sa foi religieuse se confondait avec sa foi musicale. Il ne parlait de son art qu'avec le fervent enthousiasme d'un prêtre pour sa religion. « Venez, » avait-il dit au jeune Meyerbeer, après l'examen d'une fugue, « venez, et je vous ouvrirai les sources vives de la science musicale. »

Le Conservatoire de l'abbé Vogler était une sorte de séminaire, séminaire étrange où se coudoyaient toutes les communions, à la condition de professer le même culte en matière d'art. « Chez le bon vieillard, dit M. H. Blaze dans son intéressante notice, on travaillait sans relâche: C'était un véritable noviciat de bénédictins. Chaque matin, au point du jour, l'abbé Vogler disait sa messe basse, que servait Weber en sa qualité de catholique romain. — Que pensez-vous du jeune clerc, celui qui devait plus tard évoquer Samiel et sa meute endiablée ?... — Sitôt après sa messe, le professeur, rassemblant ses élèves, leur donnait une leçon de contre-point, puis leur distribuait divers thèmes de musique d'église sur lesquels on avait à s'exercer en commun, et terminait la séance par l'analyse de chacun des morceaux. Le plus souvent, vers quatre heures de l'après-midi, les travaux de la journée étant achevés, notre abbé emmenait avec lui un de ses jeunes gens, Weber ou Meyerbeer, et dirigeait la promenade du côté de la cathédrale où se trouvaient deux orgues sur le clavecin desquels, maître et disciples, s'exerçaient à l'envi. Meyerbeer, avons-nous dit, était de dix ans plus jeune que Weber, et Weber exerça sur lui, dès cette époque, cette influence de l'âge qui impose toujours lorsqu'elle est accompagnée du prestige d'une gloire naissante ; les sympathies de Meyerbeer pour son condisciple furent mêlées d'une certaine admiration superstitieuse que devaient exalter encore la physionomie attristée et pensive, l'air sauvage et distrait de ce jeune homme à l'œil de feu, aux pommettes saillantes, absorbé par le pressentiment d'un monde surnaturel. — L'auteur de *Robert-le-Diable* a toujours conservé de cette période de sa vie un souvenir presque religieux. »

De son côté, Weber avait pressenti le génie futur de son jeune

Digitized by Google

condisciple. Quand Meyerbeer sembla répudier les traditions allemandes, la réputation qu'il se fit en Italie par ses opéras du *Crocciato*, de *Marguerite d'Anjou*, œuvres complexes où l'imitation adroite de Rossini se mêle aux inspirations natives de l'auteur, cette réputation, disons-nous, affligea beaucoup Weber, et il est intéressant de lire dans ses écrits posthumes les lettres où il déplore « que Meyerbeer se soit plongé dans l'imitation des formes étrangères, et que l'amour du succès ait étouffé une aussi belle imagination. » On sait, du reste, comment Meyerbeer s'arracha des bras de l'Armide italienne pour revenir aux véritables sources de son génie, les traditions allemandes. Nous aurons à voir par la suite quelle fut l'influence de Weber sur ses ouvrages.

Pendant son séjour à Darmstadt, Weber ne produisit qu'un petit opéra : *Abou-Hassan*, destiné au théâtre du grand-duc. Au printemps de l'année suivante, il alla à Francfort pour y faire représenter cet ouvrage et donner des concerts. Puis il revit Munich, visita Berlin et revint à Vienne en 1812. Appelé quelques mois après à Prague pour y diriger l'Opéra allemand, il fit preuve dans cette position d'une grande capacité. Pendant les trois années qu'il resta à Prague (1813 à 1816) il ne produisit que la grande cantate : *Kampf und Sieg* (Combat et Victoire), quelques morceaux de musique instrumentale et les chants guerriers qui commencèrent sa renommée.

Ici finissent les renseignements fournis par Weber lui-même et consignés dans ses mémoires posthumes, publiés après sa mort par MM. Wendt et Théodore Hell, sous le titre de : *Hinterlassene Schriften*. Il résulte de ces documents qu'à l'époque où nous sommes parvenus, Weber était retombé dans l'obscurité. Sa grande réputation comme virtuose sur le piano, l'éclat de ses succès d'enfance s'étaient peu à peu effacés ; ses opéras accueillis avec froideur ne se jouaient plus ; sa musique ne se vendait pas. Il était frappé dans son légitime orgueil. Une circonstance inattendue changea tout à coup la situation de l'Europe et vint préluder, nous allons voir comment, à la grande réputation de Weber, le soulèvement général de l'Allemagne contre la domination française.

Digitized by Google

II

Reportons-nous un instant à cette époque de 1812, qui fut l'apogée de notre puissance. On sait la merveilleuse légende de ces temps. La démocratie française s'était incarnée dans un homme, et de même qu'au moyen âge on avait vu la parole d'un moine entraîner des millions d'hommes à la conquête d'un tombeau, de même on avait vu ce nouveau pasteur des peuples entraîner d'innombrables armées sur le sol de l'Europe. Les vieux pouvoirs tombaient sous le coup de sa terrible épée, et, aux nations froissées dans leur légitime orgueil, il offrait comme pacte de réconciliation l'évangile de 89. Les armées françaises se sont anéanties sous la neige et la mitraille; l'Empereur est mort à Sainte-Hélène; la France, le grand Christ des temps modernes a été crucifié à Waterloo, mais elle a laissé au monde, avant son supplice, la parole qui doit le sauver un jour.

Toujours est-il qu'en 1812, l'Empereur dut apparaître aux yeux des Allemands comme un envahisseur et un despote. Encore retenus dans les langes de la féodalité, ils ne pouvaient rien comprendre à cette fougueuse expansion d'un peuple affranchi de chaînes séculaires, s'épandant sur le monde pour crier la *bonne nouvelle* au son retentissant de ses clairons et de ses tambours. Ils ne se voyaient pas dans une de ces périodes de la vie des nations, où la dictature et la guerre, alors qu'elles sont mues par un principe rénovateur, peuvent devenir le véhicule puissant d'idées fécondes; ils ne voyaient, ils ne pouvaient voir le bienfait caché sous le glaive. Aussi, quand nous lisons aujourd'hui ces dithyrambes fougueux qui soulevèrent contre nous toute l'Allemagne, ces accents d'une poésie violente, qui ne reconnaît comme muse que la sombre déesse de la haine et de la vengeance, nous ne pouvons en vouloir aux peuples germaniques. Cette inimitié farouche trouve sa justification dans un sentiment « qui fait les héros et les martyrs, l'amour de la patrie (1). »

---

(1) N. Martin, *les Poëtes contemporains de l'Allemagne.*

Digitized by Google

Mais, si nous admirons l'élan patriotique des Allemands, il nous est permis de sourire en songeant à quels souvenirs ils firent appel pour raviver la fibre nationale ; — ils sentaient que la force de la France était son unité. Cette unité leur manquait ; il fallait la constituer à tout prix. Ils fouillèrent donc dans le passé historique, et, en remuant les froides cendres du moyen âge, ils virent se dresser devant eux, comme symbole d'unité, le pâle spectre de l'Empire germanique. Ils s'éprirent d'un ardent amour pour ce fantôme. Ils mirent dans sa main l'épée de Barberousse, sur sa tête la couronne de Charlemagne ; on sortit pour son armée le bric-à-brac des musées, les armures des Hohenstauffen, les dagues rouillées des Hapsburgs, et l'on se rua contre nous en demandant le retour de l'Empire. — Singulier accouplement ! On appelait la liberté et l'on évoquait le saint-empire. On offrait comme fiancé, à la jeune déesse des temps nouveaux, le vieux mort du moyen âge ; on l'arrachait pour cette auguste cérémonie aux vers qui le rongeaient.

Le mariage était peu sortable,... il ne se fit pas. — Dès que les Français furent partis, écrasés par les éléments, par le nombre et aussi par le courage des peuples, il ne fut plus question d'Empire. Pauvres naïfs Allemands ! étaient-ils mûrs pour la liberté ! et que vous en semble en lisant ces extraits du Journal d'Hoffmann (1) ?

« 1813, 22 octobre. — L'empereur est battu, il se retire sur Erfurth : je suis fondé à espérer que bientôt tous nos malheurs auront atteint leur terme.

« 22 novembre. — Cet après-midi, j'ai vu des officiers russes et autrichiens en grande tenue ; je ne puis définir ce que j'éprouvai à cet aspect. Oui, cela est vrai : la liberté ! » — Ils avaient commencé par faire du saint-empire le symbole de la liberté. Ce symbole était déjà devenu l'uniforme russe et autrichien.

---

(1) Hoffmann avait fait la connaissance de Weber en 1812. Ils restèrent constamment amis. Weber rendit plus tard un compte très-favorable de l'opéra d'Hoffmann, *Undine*.

Digitized by Google

Mais si le mouvement libéral qu'on avait demandé à ce réveil du moyen âge échoua, il n'en fut pas de même du mouvement littéraire et artistique auquel on n'avait pas songé, et qui véritablement date de cette époque. — Par cela même que l'on avait demandé au passé un type qui symbolisât l'unité nationale, on fut amené, pour compléter ce type une fois reconnu, à scruter les vieilles chroniques, à rechercher les vieux usages, à faire revivre les légendes. Ce fut comme une résurrection de l'antique Allemagne; on vit se former une phalange de jeunes hommes exaltés qui fondèrent ce qu'on appelle encore l'école romantique, et qui s'en allèrent, au delà des siècles, chercher dans les institutions et les croyances du passé des secours contre les idées françaises. Mais qu'arriva-t-il? L'esprit allemand s'émoussa dans cette recherche; il se complut tellement à secouer la poussière des bibliothèques, à recueillir sous le chaume les légendes du passé, qu'il perdit de vue le but proposé : la résurrection et l'unité d'une patrie libre. — Après avoir eu des Tyrtées; après avoir débuté par les mâles accents de Théodore Kœrner, d'Arndt, de Schenkendorf, les sonnets cuirassés de Rückert, il s'endormit dans le lyrisme sentimental et légendaire de Justin Kerner, de Ulhand, de Muller, pour aboutir en dernier lieu au romantisme sceptique de Heine; de telle sorte que la plus parfaite expression du réveil romantique de 1812 n'est pas dans les poëtes qui font un maladroit amalgame des idées libérales et du vieux moyen âge, mais dans ceux qui, comme Arnim et Brentano, ont entassé dans leur recueil (1) les mille trésors de la vieille poésie allemande, « traditions, légendes, contes bleus, berceuses et refrains de chasse. »

Weber participa au double mouvement patriotique et littéraire de son époque. Ce fut d'abord le mouvement politique, la réaction contre les idées françaises qui l'emporta, et sous ce rapport on ne peut guère séparer son nom de celui de Théodore Kœrner, dont tout le monde connaît la touchante histoire.

---

(1) *Knaben Wander-Horn* (l'Enfant au cor enchanté).

Digitized by Google

Né à Dresde, le 23 septembre 1791, Kœrner s'enrôla en 1813, sous l'étendard des volontaires prussiens, et il était adjudant des noirs chasseurs de Lutzow lorsqu'il tomba frappé à mort, le 26 août de la même année, près de Rosemberg, dans le Mecklembourg. Ses chants patriotiques, *Lyre et Glaive* (Leir und Schwerdt), ne furent imprimés qu'en 1814, après sa mort. Théodore Kœrner a été le Tyrtée de l'Allemagne. « D'une main, a dit M. N. Martin (1), il tenait l'épée, et de l'autre la lyre aux cordes d'airain; sa muse était grave, dithyrambique comme l'époque elle-même, l'âme de la patrie était passée en elle. » Rien de plus attendrissant que ces adieux à la vie, écrits sur le champ de bataille par le poëte mortellement blessé :

« Ma blessure brûle ! mes lèvres décolorées tremblent ! Je le sens aux battements affaiblis de mon cœur, je suis aux limites de mes jours. Dieu ! que ta volonté soit faite. Je voyais voltiger autour de moi bien des images dorées. Le beau chant de mon rêve devient une complainte de mort. Courage, courage ! Ce que je porte si fidèlement dans mon cœur doit vivre là-haut éternellement avec moi, et ce que j'ai cru ici-bas un sanctuaire pour lequel je brûlais avec impatience et jeunesse, que je l'aie nommé liberté ou amour, je le vois devant moi, semblable à un séraphin lumineux; — mes sens m'abandonnent; — un souffle éthéré m'entraîne vers les hauteurs brillantes de l'aurore. »

Théodore Kœrner repose sous un chêne isolé, à un mille de Ludwigslust, résidence des ducs de Mecklembourg. Sa sœur Louise dort près de lui. Elle adorait son frère. Lui mort, elle fit son portrait de souvenir, et le portrait achevé, elle mourut.

Tel fut l'homme dont Weber mit en musique les chants patriotiques. Ces chants, qui peuvent compter parmi les plus belles productions de son génie, excitèrent dans toute l'Allemagne un enthousiasme qu'on ne saurait décrire. Toute la jeunesse se leva spontanément. Elle s'organisa et marcha contre les armées françaises, entonnant en chœur les chants de Kœrner et de Weber.

---

(1) N. Martin, *les Poëtes contemporains de l'Allemagne*, p. 203.

Digitized by Google

Le musicien avait senti vibrer en lui l'âme de la patrie, et la patrie l'avait reconnu pour un de ses fils. Sa gloire était désormais assurée.

III

En 1816, Weber fut appelé à Dresde pour y remplir les fonctions de directeur de musique : il s'agissait de fonder un Opéra national dans la capitale des rois de Saxe, et ce fut avec empressement que le jeune maître accepta cette mission, qui répondait au rêve de sa vie. A partir de ce moment, Dresde devint comme sa véritable patrie. Ce fut là que, de 1817 à 1820, il écrivit l'ouvrage qui devait le placer au premier rang dans l'admiration de ses contemporains, le *Freyschütz*, opéra sur un texte de Kind, qui fut représenté pour la première fois à Berlin, le 18 juin 1821, sur le théâtre de Kœnigstadt, et obtint le succès le plus populaire, le plus universel qu'ait jamais eu un opéra allemand. Le sujet tout légendaire du *Freyschütz*, la mise en scène des superstitions, des mœurs de la vieille Allemagne, l'admirable musique de Weber, son originalité puissante, tout contribua à charmer les Allemands. Les passions guerrières étaient assoupies, il ne restait plus du réveil puissant de 1813 qu'un amour rétrospectif des antiques traditions, de la légende avec son cachet surnaturel et fantastique, du passé avec ses demi-teintes et son vague poétique, résultat d'une connaissance historique encore peu approfondie. Après avoir été l'écho des passions politiques, Weber devenait tout simplement l'écho des aspirations romantiques et artistiques de son temps.

Presque en même temps que *Freyschütz* parut *Preciosa*, drame pour lequel Weber écrivit une ouverture et plusieurs morceaux.

Précédemment oublié, il était recherché maintenant par tous les directeurs de théâtre. L'Opéra de Vienne lui demanda la partition d'*Euryanthe*, qui lui coûta dix-huit mois de travail. Le livret pâle et incolore sur les données duquel il travailla nuisit à la fortune de cet ouvrage admirable, qui n'obtint qu'un succès d'estime à Vienne, le 25 octobre 1823.

Digitized by Google

L'année suivante, le théâtre de Covent-Garden, à Londres, lui demanda un opéra. Il fit à cette intention *Oberon*, qu'il mit également dix-huit mois à composer. Le 16 février 1826, Weber quitta Dresde pour se rendre à Londres. A son passage à Paris, il fut l'objet de l'enthousiasme universel : « Si mon amour-propre résiste à ce grand choc, écrivait-il à sa femme, j'aurai du bonheur. » Le 6 mars il était à Londres. Il y fit représenter le *Freyschütz*, qui excita des transports et des acclamations. Le 12 avril eut lieu la première représentation d'*Oberon*. On a dit que cet ouvrage était tombé ; c'est une erreur ; *Oberon* fut très-goûté des artistes, et si l'accueil fait à cette œuvre charmante fut un peu froid, cela tient à l'éclatant succès de *Freyschütz*, dont la lumière rejeta un peu *Oberon* dans l'ombre.

Oberon fut du reste le chant du cygne. Moins de deux mois après Weber n'existait plus. Depuis longtemps ce grand artiste était en proie à une mélancolie profonde que ne pouvaient dissiper le succès de ses ouvrages, l'amour de sa femme et de ses fils. Il se sentait mourir. Sa poitrine était attaquée. Une de ses élèves, Mme Levasseur, née Zeis, avait été le voir à une maison de campagne qu'il habitait près de Dresde. C'était en juin 1825. « Je fus frappée, dit-elle dans ses mémoires, de son abattement et de sa tristesse. Me trouvant un instant seule avec lui dans son cabinet de travail, près du piano, je ne pus retenir mes larmes, et lui prenant les mains, je lui dis : Tout passe ici bas ; c'est devant ce piano que j'ai vécu les heures les plus heureuses de ma vie. — Oui, me répondit-il, tout passe et moi je suis perdu. Chère enfant, puissiez-vous ne jamais savoir ce que c'est de se sentir mourir jour par jour, de voir la mort s'approcher... » Le climat de Londres ne fit qu'accroître la rapidité du mal qui le consumait. Bientôt sa faiblesse devint extrême. Le 30 mai, il écrivait à sa femme : — « Tu ne recevras plus de moi un grand nombre de lettres. Réponds à celle-ci poste restante à Francfort. Je n'irai point à Paris, qu'y ferais-je? Je ne puis ni parler ni marcher. » Il s'efforçait de se faire illusion sur son état lorsqu'il parlait de retour. Il voulait diriger lui-même, le 6 juin, une représentation de *Freyschütz*, qui devait être donnée à son

Digitized by Google

bénéfice, et quitter Londres le lendemain. Le 2, il écrivait sa dernière lettre d'une main tremblante et la terminait par ces mots : « Que Dieu vous bénisse tous et vous conserve en bonne santé ! Que ne suis-je au milieu de vous ! » Trois jours après, il expira. — « *Oberon*, *Rezia*, génies de l'air, charmants fantômes, dit M. Henri Blaze, vous l'entouriez alors, et ce fut dans votre compagnie qu'il expira. Quand Charles-Marie de Weber eut rendu l'âme, chacun de vous regagna sa patrie, hôtes enchantés de ses moments d'inspiration, mais non sans qu'un gage nous soit resté de votre commerce avec lui, et ce gage, c'est cette partition d'*Oberon*, rose aux cent feuilles, épanouie près d'un grabat! »

Les restes de Weber furent plus tard ramenés dans sa patrie. Le chantre populaire de l'Allemagne ne pouvait rester enfoui sous le sol glacé et antiartistique de l'Angleterre. Le 15 décembre 1844, un bâtiment débarqué à Hambourg rapportait à la patrie allemande le corps du grand artiste. Il fut transporté par le chemin de fer de Magdebourg, sur la rive droite de l'Elbe, où l'attendait un magnifique catafalque escorté des fantassins royaux et de tous les corps de musique de Dresde. Une population immense, un orchestre formidable, des chœurs puissants dirigés par Richard Wagner lui firent un cortége vraiment royal. Quand on pénétra dans la ville de Dresde, on trouva toutes les maisons illuminées. On fit à Weber des obsèques pompeuses. Il fut enterré à côté de son fils aîné, mort en 1839. Le 1er octobre 1844 était mort son fils cadet, Alexandre de Weber, frappé à vingt ans d'une maladie mortelle. C'était un peintre distingué, élève de Bendemann et de Hubner.

Un comité s'organisa, sous le patronage de Meyerbeer, Mendelssohn et Liszt, pour l'érection d'un monument à Charles-Marie de Weber. Le 7 février 1845, eut lieu un premier concert à Berlin. On y exécuta *Euryanthe*, qui fut accueillie par un enthousiasme indescriptible. La statue, due au ciseau du sculpteur Rietschel, ne fut inaugurée à Dresde que le 11 octobre 1860 (1).

---

(1) A l'occasion des obsèques de Weber, on fit courir, à Londres, le bruit

Digitized by Google

Œuvres dramatiques et vocales (1).

« Ce n'est pas dans les froides statues de marbre, dans les temples sourds et muets, c'est dans les forêts fraîches et sonores que vit et respire le Dieu des Allemands.

« Ulhand. »

I

On sait que le premier essai dramatique de Weber fut une sorte d'opéra dont le nom est assez bizarre : *la Force de l'amour et du vin* (Die Macht der Liche und des Weins). On ne connaît rien de ce premier début, et il n'y a sans doute rien à regretter. On l'a dit avec beaucoup de raison : il faut se défier de ce culte superstitieux que professent certaines gens à l'égard des papiers de jeunesse des grands artistes. Ces produits d'une imagination qui nécessairement s'ignore ne sont, le plus souvent, que les tâtonnements d'un écolier plus ou moins doué. On imite d'abord, quitte à créer plus tard, pour servir à son tour de modèle aux hommes de l'avenir. « L'ordre intellectuel, comme l'ordre physique, a ses filiations traditionnelles, ses lois imprescriptibles d'hérédité. »

Nous ne possédons pas, non plus, l'opéra de la *Fille des bois* (Das Wald Maedchen), que Weber composa en 1800, à l'âge de quatorze ans, et qui obtint un si étourdissant succès. Nous savons seulement que Weber, mécontent de cet ouvrage, le détruisit

---

qu'on avait découvert dans ses papiers un opéra entièrement achevé, intitulé l'*Enfer et la Terre;* même rumeur courut en Allemagne. On parla d'un opéra-comique; onze morceaux étaient terminés, disait-on, et Meyerbeer devait achever l'œuvre, sur l'invitation du roi de Prusse, pour le grand théâtre de Berlin. Rien n'est venu depuis confirmer ces bruits.

(1) (1806) *Sylvana*, opéra; (1810) *Abou-Hassan*, opéra; (1820) *Preciosa*, opéra; (1820) *Freyschütz*, drame; (1823) *Euryanthe*, grand opéra; (1826) *Oberon*, opéra-féerie. Ouverture du *Roi des Génies*. Op. 17, ouverture de *Peter Schmoll*. Op. 27, ouverture et marches de *Turandot*. Op. 59, ouverture et cantate de *Jubel*.

Digitized by Google

presque entièrement, non ,cependant, sans avoir conservé les parties les plus saillantes, qui, rajeunies et complétées, passèrent plus tard dans *Sylvana*.

Peter Schmoll et ses Voisins (Peter Schmoll und seine Nachbarn) fut représenté en 1801, à Augsbourg, sans trop de succès. Weber ne conserva de cet ouvrage que l'ouverture, qu'il modifia un peu et qui est, du reste, digne du maître.

Son quatrième opéra fut *Rübezhal*, partition qui vit le jour à Breslau, en 1804. Le sujet était tiré de la fameuse légende de *Rübezhal*, le génie familier des tisserands de la Silésie. Il ne reste encore de cet opéra que l'ouverture que nous croyons être l'ouverture connue sous le nom du *Roi des Génies* (Der Behersrscher der Geister, op. 27). Ce morceau a dû cependant être l'objet d'un travail postérieur et d'un remaniement considérable, car tout y indique, dans sa forme définitive, la trace d'un esprit mûr et d'un talent fait. Le style en est très-beau. Le chant principal semble avoir servi de modèle à certaines compositions de Mendelssohn, notamment à la marche du *Songe d'une nuit d'été*.

En 1806, à Stuttgard, Weber refondit sa partition de la *Fille des bois* et en fit *Sylvana*, que l'on possède en entier; mais *Sylvana* ne devait pas rester la dernière expression de la pensée de Weber. Nous verrons par la suite qu'elle en fut la forme définitive (1).

En 1810, à Darmstadt, parut *Abou-Hassan*. Le sujet de ce petit opéra est d'une grande simplicité. Deux amoureux, Hassan et Fatime, se consolent de leur détresse par leur mutuelle affection. Sur ce cadre restreint, Weber a su, par sa musique, jeter un grand charme. L'ouverture, agréable sans prétention, prépare merveilleusement à l'action qui va suivre. On doit signaler l'air d'Hassan : *O Fatime!* mélodie pleine de tendresse, un joli

(1) Nous ne comptons pas au nombre des essais dramatiques le *Premier Son* (Der Erste Ton, op. 16), sorte de drame avec chœur, sur un livret de Rochlitz. Cette cantate parut après *Sylvana*. (Elle est éditée chez Simrock, à Bonn.)

Digitized by Google

duo, un chœur bien rhythmé, l'air de Fatime, le tout relié par de piquants détails d'instrumentation qui font pressentir le grand compositeur. *Abou-Hassan* a été représenté en France, au Théâtre-Lyrique, en 1859.

Preciosa fut représentée pour la première fois en 1820, sur le grand théâtre de Berlin. Le livret est d'un littérateur distingué, Wolff, mort en 1828, qui l'avait lui-même emprunté à une nouvelle de Cervantes. L'héroïne est fille d'un roi des Bohémiens, et la scène se passe en Espagne, dans une de ces chaudes et lumineuses contrées, qui, de tout temps, ont attiré les Allemands et inspiré leur génie. Comme Mignon (1), Weber se sentait appelé par le soleil. Toutes les fois qu'il a voulu peindre le Midi ou l'Orient, il a su trouver sur sa palette de merveilleuses couleurs. Ses harmonies sont exquises, ses mélodies élégantes et diaprées « comme les ailes d'un papillon céleste. » Quand ses chœurs retentissent dans les bois, on croit voir la lumière filtrer à travers le feuillage, les oiseaux et les insectes s'animer, la nature tout entière s'éveiller à la voix de l'homme. L'ouverture de *Preciosa* est empruntée à une vieille romance espagnole. Weber se préoccupait beaucoup des airs populaires; il les recueillait, il les intercalait dans ses œuvres avec un savoir-faire infini. *Preciosa*, qui n'était connu en France que par un pastiche de M. Castil-Blaze, intitulé la *Forêt de Senart*, fut en 1858, représenté en France, au Théâtre-Lyrique, avec un soin digne d'éloge. La partition revue et complétée se composait de onze morceaux : la marche des Bohémiens, déjà entendue dans l'ouverture, d'une couleur pleine d'originalité ; le chœur dans les bois ; les couplets pour voix de basse, tirés de la partition de *Sylvana*, d'un entrain irrésistible ; le chœur par lequel les Bohémiens saluent leur

---

(1) Connais-tu le pays où, dans le noir feuillage,
Brille, comme un fruit d'or, le fruit du citronnier ;
Où le vent d'un ciel bleu rajeunit sans orage,
Les bocages de myrthe et les bois de laurier ? . . . .

(GOETHE, *la Chanson de Mignon*.)

Digitized by Google

jeune reine, et dans lequel on entend de nouveau la vieille romance espagnole; un ballet où il faut noter une valse ravissante; la célèbre ballade de *Preciosa;* une cavatine pour ténor; un duo en deux parties qui n'est qu'un arrangement très-réussi. La première partie est composée avec l'andante de la seconde symphonie de Weber, et la seconde partie avec le début de cette même symphonie; les deux chœurs qui terminent l'ouvrage sont extrêmement remarquables, le premier comme énergie guerrière, le second comme gaieté et entrain passionné.

On ne saurait trop admirer cette charmante partition de *Preciosa.* On y remarque déjà la sonorité particulière à Weber, sonorité qui n'est ni celle de Mozart, ni celle de Beethoven. Comme chez eux pourtant, chaque chose est à sa place; rien de forcé, et les dispositions les plus hardies n'en sont pas moins régulières. C'est que Weber avait compris ce que l'école romantique actuelle ignore complétement : à savoir que la *langue mère* suffit à tout. Le quintette des instruments à cordes chez Weber est, comme pour tous les grands écrivains, le premier plan de l'orchestre. Les contre-basses, les basses et les altos mêlent leur profondeur et leur mélancolie aux accents nerveux et passionnés des violons; on peut dire que chez aucun compositeur ceux-ci ne sont traités avec autant de virtuosité; nous en donnons pour preuve les traits de violon des ouvertures de *Freyschütz,* d'*Oberon* et d'*Euryanthe,* rapides comme des flèches! Mais c'est aux instruments à vent que Weber emprunte le coloris répandu sur sa musique, aux clarinettes et aux cors, aux cors surtout dont il tire des effets nouveaux, soit en opposant les tons ouverts aux tons bouchés qu'il affectionne, soit en les employant à découvert, soit en les déguisant sous d'autres timbres. Rien de poétique comme l'effet produit par les cors dans le chœur dans les bois, dans la ballade, dans la valse du ballet. On doit aussi remarquer, dans la musique de *Preciosa,* le *mélodrame,* c'est-à-dire la musique que le compositeur fait entendre sous les paroles *parlées.* Les Allemands excellent aujourd'hui dans ce genre de musique, dont Weber est, pour ainsi dire, l'inventeur.

Digitized by Google

II

Nous arrivons à l'œuvre capitale de Weber, celle où il a mis toute son âme, celle qui résume son talent et sa vie, le *Freyschütz*. Le *Freyschütz* est tout Weber, comme *Don Juan* est tout Mozart. Ces deux œuvres monumentales, les plus parfaits chefs-d'œuvre de la scène allemande, ont cela d'analogue qu'ils ont été pour chaque artiste le foyer où est venu se condenser son génie. Ce point de vue n'a pas échappé à M. Scudo : « Le caractère du *Don Juan* de Mozart, dit-il, c'est d'être l'expression sublime de l'âme et de ses tristesses au spectacle de la réalité. C'est le drame de l'idéal, la peinture d'un monde aristocratique et religieux, le côté divin de l'amour; tandis que le *Freyschütz* est le poëme de la légende populaire, de ses terreurs et de ses naïves croyances. La nature interpellée répond à l'homme qui l'évoque et mêle ses murmures aux accents de la passion. Dans le *Don Juan*, l'âme solitaire et absolue s'exprime par la mélodie vocale que l'orchestre suit et accompagne comme un esclave, tandis que dans le *Freyschütz*, l'homme est en communion avec la nature, qu'il invoque dans ses souffrances et qui lui répond par l'organe de l'orchestre, particulièrement des instruments à vent, qui sont, ainsi que l'a admirablement entrevu Lamennais, comme la voix de la nature vivifiée par le souffle de l'art. »

Ce qu'il y a de certain c'est que si, dans le *Don Juan*, l'homme est au premier plan avec ses passions, dans le *Freyschütz* l'acteur principal est la nature. Chez Weber, le naturalisme prime tout; naturalisme avide de légendes et de fictions. S'il aime « la forêt sonore, perdue dans les profondeurs de la montagne; » s'il aime le « lac bleu dont les roseaux solitaires chantent mélodieusement au clair de lune, » c'est que la forêt et le lac vivent pour lui d'une vie qui leur est propre. Dans le feuillage qui frémit, bourdonne le monde des esprits; dans la nuée qui passe, danse le chœur des Elfes; au carrefour infernal, Samuel et sa meute guettent le chasseur imprudent; Ariel et Miranda se poursuivent dans un rayon de soleil; le cor enchanté d'Oberon fait retentir les échos de la vallée. Tout vit et palpite.

Digitized by Google

Aussi, dans ce moyen âge que Weber fait revivre par une sorte d'intuition merveilleuse, avec son mélange de naïf et de merveilleux, de superstitieux et de sentimental, est-il un thème qu'il se plaît à broder sans cesse : la chasse et son cortége d'émotions, de joies, de découragements ; — la chasse qui met l'homme en communion presque intime avec la nature ; la chasse au fond des bois, dans les grandes plaines, au bord des grands lacs et des fleuves sinueux. Quand le cor du chasseur résonne dans les gorges profondes, ce n'est pas l'écho qui lui répond, c'est le chœur des esprits élémentaires ; quand la biche tombe frappée d'un fer mortel, l'âme d'une fée s'échappe par la blessure rouge de sang ; c'est le malin esprit qui, soumis par des incantations diaboliques, rend sûr le coup d'œil du chasseur, dirige sa flèche, jusqu'à l'heure fatale où Satan réclame sa proie. Alors toute la nature s'émeut, les esprits s'agitent dans le feuillage, le ciel se teint de couleurs sanglantes, l'éclair sillonne la nue. Ce naturalisme exalté était bien le fait de l'Allemagne, de cette belle contrée du Rhin et de la Souabe, qui avait vu tant de rois oiseleurs et de grands-ducs archers. « Ce Weber, a dit M. Blaze, ce Weber, que l'on prendrait volontiers pour le génie de la chasse, tant il a deviné ce qu'il y a de poésie cachée sous cette vie au sein des bois, cet homme dont la musique respire à pleins poumons les plus mâles senteurs forestières, était un être souffreteux et maladif. Noble Weber! a-t-il réellement jamais connu le galop du cheval et toutes ces belles choses qu'il a si magnifiquement décrites? Où les a-t-il vues, sinon au fond de sa chambrette solitaire, dans la splendide lueur de ses rêves? »

Le *Freyschütz* fut donc, au moment de son apparition, plus que l'expression individuelle d'un artiste, il fut encore l'expression collective des tendances, du génie, des aspirations rétrospectives d'une race. La légende, forte et naïve, était tirée d'un conte populaire très-ancien, le *Franc Tireur*. Ce conte a été l'objet de maints exercices littéraires. Hoffmann en fit un de ses récits les plus émouvants, le *Spectre Fiancé*. A l'époque où Weber était maître de chapelle du roi de Saxe, il se trouvait à Dresde un littérateur dont la tête, comme celle de Weber, avait été remplie dès l'en-

Digitized by Google

fance de contes fantastiques, de récits merveilleux, dont la scène se passait dans les bois. Il proposa à Weber, comme sujet, la légende du *Franc Tireur*. L'artiste, qui rêvait la création d'un opéra national, fut émerveillé; il comprit de suite le parti qu'on pouvait tirer de ce thème, et il supplia Kind de lui tailler dans la légende un libretto d'opéra. Kind y consentit; il ne s'était jamais exercé dans ce genre de littérature; aussi mit-il assez longtemps à satisfaire le vœu du musicien. Ce ne fut que quatre ans après, le 15 juin 1821, que Weber put faire représenter, sur le théâtre de Kœnigstadt, l'ouvrage qui était, pour ainsi dire, le résumé de ses travaux et de sa vie.

On sait le glorieux accueil que les Berlinois firent au chef-d'œuvre dès sa première apparition. Ils ne retrouvaient plus chez Weber ce cachet d'universalité qui jusqu'alors avait caractérisé le génie allemand; l'art se spécialisait, il correspondait à une époque donnée, à un ensemble de passions données; il était plus national, en un mot, que chez la plupart des maîtres. Aussi, les Allemands, et surtout les Allemands qui appartenaient à la forte génération de 1813, furent-ils ravis. Ils voyaient couler devant eux les sources vives de l'inspiration populaire. Les vieilles traditions se faisaient vivantes, et se dressaient à leurs yeux, condensées dans une œuvre pleine de vigueur et de séve. La première représentation fut un vrai triomphe. Le soir même de la seconde, Weber écrivait à Kind cette lettre trempée de ses larmes, larmes de joie et d'émotion :

« Mon très-cher ami et collaborateur,

« Le franc tireur a logé sa balle dans le noir. La deuxième représentation a été aussi bien que la première, c'était le même enthousiasme. Pour la troisième, qui a lieu demain, toutes les places sont prises; depuis le succès d'*Olympie*, c'est le triomphe le plus complet qu'on puisse obtenir. Vous ne pouvez vous figurer quel vif intérêt le texte inspire d'un bout à l'autre. Que j'eusse été heureux si vous aviez été présent! Quelques scènes ont produit un effet auquel j'étais loin de m'attendre, par exemple, celle des jeunes filles. Si je vous revois à Dresde, je vous racon-

Digitized by Google

terai tout cela, parce que les paroles écrites n'y suffisent pas. Que je vous ai d'obligation pour votre magnifique poëme ! — Que de motifs divers ne m'avez-vous pas fournis, et avec quel bonheur mon âme pouvait s'épancher sur vos vers si profondément sentis ! C'est avec une véritable émotion que je vous serre dans mes bras en idée, reportant à votre muse le laurier que je lui dois. Gubitz, Wolf, sont tout cœur ; on me dit de me défier d'Hoffmann, mais, moi, j'ai bonne confiance. Que Dieu vous rende heureux ! Aimez celui qui vous aime avec un respect infini. — Votre WEBER. »

Avec quelle cordialité et quelle modestie le musicien reportait au poëte une grande partie de sa gloire ! Du reste, si Wèber s'oublia une fois en critiquant la symphonie en *la* de Beethoven, erreur dont il fut bien puni, en d'autres temps, par les injustes aggressions de Schubert et de Hummel, on doit reconnaître qu'il fut toujours inaccessible à l'envie, et juste pour les artistes passés et présents. C'est lui qui écrivait, après une reprise de l'*Enlèvement au sérail :* « Que j'aime cette production charmante, où débordent la gaieté, l'entrain, la douceur et le sentiment de la belle jeunesse de Mozart ! » Et pourtant, combien le génie de Mozart différait du sien ! combien le calme empyrée du divin maître devait peu satisfaire l'âme tourmentée et inquiète de l'artiste ! — Il apportait la même impartialité en jugeant les œuvres contemporaines, même les plus contraires à ses tendances.

Ce que l'on doit le plus admirer dans le *Freyschütz*, c'est la parfaite harmonie de l'ensemble. Depuis le début de l'ouverture jusqu'à l'accord final, il n'y a pas une note à retrancher ; tout est irréprochable. Ajoutez à cela un intérêt sans cesse croissant, des mélodies pleines de fraîcheur, des rhythmes saisissants, des inventions harmoniques pleines d'éclat, des masses vocales et instrumentales employées avec un art et une sagacité merveilleuses ; partout rayonnent l'intelligence, l'imagination et le génie.

L'ouverture est le modèle du genre. M. Berlioz signale avec raison comme une des plus belles choses du morceau « cette longue mélodie gémissante jetée par la clarinette au travers du trémolo de l'orchestre, comme la plainte du vent dans les profon-

Digitized by Google

deurs du bois.» Cette opposition d'un chant limpide qui s'exhale, tandis qu'au dessous de lui l'harmonie frémit et gronde, est une des plus belles qu'ait produites l'art musical. — Il faudrait un volume pour signaler toutes les beautés du *Freyschütz*. — On en trouve un résumé saisissant dans l'analyse consacrée au *Freyschütz* par M. Berlioz, lors de la première représentation de cet opéra à l'Académie royale de Musique : « Chacun admire, dit-il, la mordante gaieté des couplets de Kilian avec le refrain du chœur riant aux éclats; le surprenant effet de ces voix de femme groupées en seconde majeure et le rhythme heurté des voix d'homme qui complètent ce bizarre concert de railleries. — Qui n'a senti l'accablement, la désolation de Max, la bonté touchante qui respire dans le thème du chœur cherchant à le consoler, la joie exubérante de ces robustes paysans partant pour la chasse, la platitude comique de cette marche jouée par les ménétriers villageois en tête du cortége de Kilian triomphant; et cette chanson diabolique de Gaspard dont le rire grimace, et cette clameur sauvage de son grand air : *Triomphe, triomphe!* qui prépare d'une façon si menaçante l'explosion finale!

« On écoute avec ravissement ce délicieux duo où se dessinent dès l'abord les caractères opposés des jeunes filles, Agathe toujours tendre et rêveuse, Annette toujours gaie et rieuse. — Quoi de plus émouvant, alors que la jeune fille prie en attendant son fiancé, que ces soupirs de l'orchestre, ces bruissements étranges où l'oreille attentive croit retrouver

Le bruit sourd du noir sapin
Que le vent des nuits balance?

« Il semble que l'obscurité devienne tout d'un coup plus intense et plus froide à cette magique modulation en *ut* majeur :

Tout s'endort dans le silence.

de quel frémissement sympathique n'est-on pas agité plus loin à cet élan : *C'est lui! c'est lui!* et surtout à ce cri immortel qui ébranle l'âme entière :

C'est le ciel ouvert pour moi!

Digitized by Google

« Jamais aucun maître allemand, italien ou français, n'a fait ainsi parler successivement, dans la même scène, la prière sainte, la mélancolie, l'inquiétude, la méditation, le sommeil de la nature, la silencieuse éloquence de la nuit, l'harmonieuse majesté des cieux étoilés, le tourment de l'attente, l'espoir, la joie, l'ivresse, le transport, l'amour éperdu ; et quel orchestre pour accompagner ces nobles mélodies vocales ! quelles inventions ! quelles recherches ingénieuses ! Ces flûtes dans le grave, ces violons en quatuor, ces dessins d'alto et de violoncelle à la sixte ; ce rhythme palpitant des basses ; ce crescendo qui monte et éclate au terme de sa lumineuse ascension ; ces silences pendant lesquels la passion semble recueillir ses forces pour s'élancer ensuite avec plus de violence ; il n'y a rien de pareil ! C'est l'art divin ! C'est la poésie ! C'est l'amour même ! »

Après une telle accumulation de beautés, on croirait que le génie de l'auteur doit faiblir ; il n'en est rien. Combien est délicieux le trio de Max, Agathe et Annette ! Quelle énergie contenue, et comme il est admirablement coupé par l'andantino, cette prière adorable, cette plainte sublime des amants !

La critique a épuisé, pour ce qui suit, les formules de l'admiration. Toute la scène du chœur des esprits, de la fonte des balles, dépasse les plus belles imaginations du *Faust* de Gœthe. La musique seule, sans la scène, suffirait à glacer de terreur.

Combien le début de l'acte qui va suivre paraît frais et souriant après ces émouvantes choses ! Quels parfums agrestes et purs dans tout ce que chante Annette, dans la ronde, dans le chœur des Chasseurs, si universellement connu ! Avec le final, l'œuvre reprend son cachet dramatique et sévère ; tout ce final est une magnifique conception. Ce que chante Max aux pieds du prince est empreint de respect et de honte. Le premier chœur en *ut* majeur, après la chute d'Agathe et de Gaspard, est d'une belle couleur tragique, et annonce on ne peut mieux la catastrophe qui va s'accomplir. Puis « le retour d'Agathe à la vie, sa tendre exclamation : *O Max !* les vivats du peuple, les menaces d'Oltokar, l'intervention religieuse de l'ermite, l'onction de sa parole conciliatrice, les instances des paysans pour obtenir la grâce de Max,

Digitized by Google

noble cœur un instant égaré, ce sextuor où l'on voit renaître le bonheur et l'espérance, cette bénédiction du vieux moine qui courbe tous ces fronts émus, et, du sein de la foule prosternée, fait jaillir un hymne immense dans son laconisme, et enfin, ce chœur final où reparaît l'allegro de l'air d'Agathe ; tout cela est beau et digne d'admiration. »

C'est, il y a plus de trente ans, le 7 novembre 1824, que le *Freyschütz* fut joué pour la première fois en France, sur le théâtre de l'Odéon, introduit par MM. Castil-Blaze et Sauvage. Ce chef-d'œuvre fut sifflé à outrance. M. Castil-Blaze remania alors l'œuvre originale, l'adoucit, ou plutôt la mit à la portée du public ; il fut récompensé de ce travail par cent représentations. Une troupe allemande vint plus tard représenter *Freyschütz* dans son intégrité.

M. Berlioz, avec le concours de M. Pacini, en fit ensuite un grand opéra, en substituant des récitatifs au dialogue. L'œuvre fut ainsi représentée sans trop de succès ; enfin, en 1855, le Théâtre-Lyrique reprit le *Freyschütz* tel qu'il avait été conçu, et cette fois le public parut définitivement comprendre et apprécier le chef-d'œuvre de Weber.

Le *Freyschütz* a été traduit dans presque toutes les langues européennes : en français, par MM. Castil-Blaze, Emilien Pacini et Crevel de Charlemagne ; en italien, par Rossi ; en hollandais, par un anonyme ; en danois, par Œhlenschlaeger ; en suédois, par Tegner ; en russe, par Satow ; en bohème, par Strepanech ; en polonais, par Bogulawsky.

Weber fit lui-même une réduction de sa partition pour piano seul. Elle est extrêmement remarquable, mais elle parut trop difficile d'exécution. Plusieurs artistes, Leidersdorff entre autres, en firent de plus anodines, qui se propagèrent avec une extrême rapidité.

Digitized by Google

III

Euryanthe fut représentée, comme on le sait, pour la première fois, le 25 novembre 1823, à Vienne (1). C'est à peu près la même donnée que celle du *Freyschütz* : « la lutte du bien et du mal à travers les phénomènes de la nature, avec la conclusion antique et solennelle, le triomphe de la vertu (2). » Seulement le milieu varie. Dans *Freyschütz*, les personnages se composent d'un garde-chasse, de sa fille, de pauvres paysans. L'action est simple et rustique ; c'est du pur romantisme populaire. Dans *Euryanthe*, au contraire, nous ne voyons que de nobles personnages ; c'est le romantisme chevaleresque. Il s'agit de la belle Euryanthe qu'un roi destine à son ami, le preux chevalier Adolar. Cet amour est traversé par deux traîtres, Lysiart et Églantine. Églantine est l'amie et la confidente d'Euryanthe dont elle a juré la perte, parce qu'elle aussi aime Adolar et qu'Adolar la dédaigne pour Euryanthe. Elle ourdit avec Lysiart un noir complot. Adolar croit que sa bien-aimée est coupable ; il la maudit, veut la faire périr du plus affreux supplice, quand tout à coup la vérité éclate ; la vertu d'Euryanthe resplendit, les traîtres sont punis, les amants se précipitent dans les bras l'un de l'autre. Cette action, passablement naïve, est relevée par certains épisodes mélodramatiques, un tombeau, un anneau dérobé, une ombre gémissante, un serpent monstrueux qui s'agite dans les ténèbres, comme l'esprit du mal. De semblables spectacles nous font aujourd'hui sourire ; ils étaient le fond de tous les anciens romans chevaleresques ; ils eurent le don de faire tressaillir d'émotion les générations qui ne sont plus. C'est une femme, Mme Wilhelmine de Chezy (3), qui avait tiré ce sujet d'un vieux

(1) Les interprètes étaient : Mlle Sontag (Euryanthe), Haitzinger (Adolar), Forti (Lysiart), Mlle Grunbaun (Églantine). Ce fut Mme Schrœder-Devrient, qui, en 1825, reprit le rôle d'Euryanthe.

(2) Scudo.

(3) Née à Berlin, en 1783, femme de M. de Chezy, orientaliste célèbre, qui fut professeur au Collége de France.

Digitized by Google

roman français. On voit qu'avec cette donnée, le ton de Weber devait changer. La forme déjà n'est plus la même; dans *Freyschütz*, où les personnages sont de mince condition, les récitatifs n'eussent été qu'un pompeux hors-d'œuvre. Dans *Euryanthe*, au contraire, ils remplacent totalement le dialogue parlé; les personnages, tous de grande race, ne s'expriment qu'avec dignité et réserve; l'action est plus lente; les faits se pressent moins; le drame s'écoule plus cérémonieusement, comme il convient entre gens de haut parage et de grand savoir-vivre. Avant de combattre le serpent, Adolar s'apprête à mourir avec dignité; de son côté, Euryanthe attendra la mort avec la grâce élégante dont ne doit jamais se départir noble dame. Les paysans sont pluspol icés que ceux de *Freyschütz;* leur langage est plus distingué. Le traître Lysiart est mieux élevé que Gaspard. Si le prince, dans *Freyschütz*, brille par une naïve bonhomie, le roi, dans *Euryanthe*, sait allier la dignité chevaleresque à la bonté.

Ces caractères acceptés, ce milieu reçu, on ne devait pas demander à Weber la fougue exubérante, les passions débordées de *Freyschütz*. Le grand artiste, qui apportait un soin si minutieux dans l'étude de ses caractères, qui les approfondissait avant de les traduire au moyen des ressources de l'art, n'eut garde de tomber dans une pareille erreur, et c'est le comble du génie d'avoir su, dans son œuvre nouvelle, substituer à la passion déchaînée la passion contenue, — aux effusions populaires qui ne connaissent pas de bornes, les transports de gens qui se respectent trop pour ne pas les voiler sous les dehors d'une distinction extrême. Il n'est pas permis à un noble de pleurer, de rire, de gronder comme ferait un manant. Voilà ce que comprit Weber et ce que ne comprit pas suffisamment le public viennois (1), lorsqu'en 1823 il accueillit *Euryanthe* avec tant de

---

(1) Beethoven avait été extrêmement sévère pour *Euryanthe :* « Ce n'est, avait-il dit, qu'un amas de septièmes diminuées. » Schubert lui-même, qui s'abreuvait ainsi que Weber aux sources nationales, le critiqua avec amertume.

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE 38, MASS.
Digitized by Google

froideur. Mais le temps, ce souverain juge, ne ratifia pas le premier jugement. *Euryanthe* se releva bientôt dans l'esprit des Allemands. Lorsqu'en 1825, Mme Schrœder-Devrient reprit le rôle d'Euryanthe, le procès était gagné. Tous les cœurs s'étaient fondus aux accents de cette musique chevaleresque, si pleine de distinction, de grâce touchante, illuminée de temps à autre par les éclairs de la passion, et surtout par le sentiment si vif de la nature que l'on avait déjà admiré dans *Preciosa*, dans *Freyschütz*, et que l'on devait revoir encore dans *Oberon*. On reconnut enfin que si *Freyschütz* était le chef-d'œuvre du romantisme populaire, *Euryanthe* était le chef-d'œuvre du romantisme chevaleresque.

Faisons en quelques mots l'analyse musicale de cet ouvrage. — L'ouverture, composée comme celle du *Freyschütz* de morceaux empruntés à la partition, n'a pas la valeur de son aînée ; — les différentes parties qui la composent ne sont pas toujours bien reliées entre elles ; on sent le travail ; les modulations ne sont pas toutes heureuses. Mais la péroraison est pleine d'éclat, et l'ouverture d'*Euryanthe* est en somme une très-belle ouverture.

Le premier acte, au château du roi, s'ouvre sur un chœur charmant où les dames et les chevaliers célèbrent tour à tour, puis ensemble, les douceurs de la paix et de l'amour. Le preux Adolar chante ensuite, sur l'invitation du prince, une romance : *Aux bords fleuris de la Loire*. M. Scudo fait remarquer que, dans cette romance, qui brille par le ton tendre et pénétrant qu'affectionnait Weber, le troisième couplet est relevé par un accompagnement pittoresque, commentaire délicieux des paroles, « où la description des phénomènes extérieurs de la nature tient plus de place que l'expression des sentiments éprouvés par le personnage qui parle. » Adolar compare la beauté et la chasteté d'Euryanthe à une rose dont les vents et la tempête n'ont pu flétrir la fraîcheur. Le musicien forme, de cette image, un tableau lyrique remarquable par les couleurs de l'instrumentation. C'est un des procédés les plus habituels à Weber. Lysiart vient ensuite troubler le bonheur des amants en se vantant de prouver la fragilité

Digitized by Google

de la vertu si vantée d'Euryanthe. Alors naît une scène appelée « scène du défi, » dans laquelle la colère, l'amour, le désespoir se mêlent dans un ensemble plein de grandeur. La cavatine dans laquelle Euryanthe exprime le ravissement que lui fait éprouver le spectacle de la nature, le duo avec Eglantine, rappelant un peu le duo de femmes du *Freyschütz*, et surtout le final dans lequel Euryanthe brode, sur le chœur qui l'accompagne en 6/8, des arabesques d'un goût exquis, forment ensuite un ensemble qui contraste avec la scène passionnée qui précède, par un parfum printanier, une délicatesse, une grâce dont rien n'approche.

Le second acte commence par un air de basse d'Adolar, d'une couleur sombre à l'excès. On pourrait reprocher à ce morceau des effets un peu trop recherchés. Nous préférons le duo qui suit (Lysiart et Églantine), morceau d'une fougue et d'une énergie vraiment admirables; s'il n'était déparé par des difficultés réelles d'exécution, on pourrait le proposer comme le plus parfait modèle du genre. — Après l'air d'Adolar, qui est si universellement connu, et dont le final rappelle un des plus beaux passages de l'ouverture, vient un second duo (Adolar et Euryanthe) non moins remarquable que le premier, tout en exprimant un sentiment opposé : c'est le duo de l'amour succédant au duo de la haine, de même que la cavatine d'Adolar, exprimant les sentiments les plus doux, succède à la sombre cavatine de Lysiart, pleine de fiel et de fureur. Ces quatre premiers morceaux de l'acte forment donc un ensemble symétrique où le musicien déploie l'art des contrastes, dans lequel il excelle. Le final qui suit est compliqué à l'excès. Il est peut-être plus bruyant que sonore, mais il brille néanmoins à chaque instant par des éclairs de génie.

On ne saurait trop signaler le début instrumental du troisième acte. Il est d'une exquise délicatesse et prépare merveilleusement au duo d'Adolar et d'Euryanthe, morceau d'une exécution difficile pour les voix, mais remarquable comme conception musicale. Tout ce qui suit est admirablement beau ; le monologue d'Euryanthe avec le superbe accompagnement imitant tour à tour les replis du serpent, et le doux murmure du ruisseau ; le chœur des chasseurs, connu de l'Europe entière ; l'air d'Euryan-

Digitized by Google

the, avec chœur ; l'Hymne au printemps ; la Marche nuptiale ; le final, sont des conceptions pleines de génie qui suffiraient à immortaliser un musicien.

La partition d'*Euryanthe* brille par une instrumentation incomparable, par des détails d'un pittoresque achevé, par des rhythmes et des modulations d'une nouveauté et d'un effet saisissants. Si l'on n'avait à reprocher à cette partition des difficultés trop grandes d'exécution pour les voix ; quelques situations musicales trop compliquées, comme celle du deuxième acte ; certaines longueurs inutiles ; si, enfin, le livret n'était pas d'une monotonie si grande, et, il faut bien le dire aussi, d'un ridicule si parfait, il faudrait classer l'*Euryanthe* au nombre de ces chefs-d'œuvre inouïs comme le *Freyschütz*, *Don Juan*, la *Vestale*, *Guillaume Tell*, qui ne laissent apercevoir ni une tache, ni une ride (1).

IV

Lorsque Weber fit représenter à Londres sa partition d'*Oberon*, et que, rejetée un peu dans l'ombre par le succès éclatant et populaire de *Freyschütz*, cette œuvre poétique n'obtint le succès qu'elle méritait qu'auprès des artistes et des amateurs éclairés, un journal de Londres, faisant l'analyse de la partition, terminait son article par ces mots : « Weber dépasse l'époque ou il a vécu, il sera mieux compris des générations futures. » C'était bien là le verdict de l'avenir. *Oberon* est aujourd'hui considéré comme une des plus ravissantes inspirations musicales qui existent. Nous avons raconté dans quelles circonstances *Oberon* fut représenté, pour la première fois, le 12 avril 1826, sur le théâtre de Covent-Garden, à Londres. La partition manuscrite appartient aujourd'hui à l'empereur de Russie, comme celle de

(1) *Euryanthe* a été, dans ces derniers temps, montée avec beaucoup de soin au Théâtre-Lyrique, mais le public parisien n'a pas suffisamment goûté les beautés de premier ordre qui brillent dans cet ouvrage. Pour tout dire, *Euryanthe* l'a généralement ennuyé. Est-ce la faute du livret ? la faute du musicien ? la faute du public ?...

Digitized by Google

Freyschütz au roi de Prusse, et celle d'*Euryanthe* au roi de Saxe. Sur la partition qui est déposée à Saint-Pétersbourg, chaque morceau est daté de la main de Weber. Ces annotations prouvent combien le compositeur travaillait lentement et consciencieusement. On lit après l'ouverture : « Achevée à Londres le 7 avril 1826, à 11 heures 3/4 de la nuit, ainsi que tout l'ouvrage d'*Oberon. Soli Deo gloria.* » — Après la magnifique introduction, on lit : « Achevée le 11 septembre 1825, dans le jardin de Kolsachen. » — Après le chœur des génies : « Achevé le 11 novembre 1825, à Dresde », etc., etc. — Les grands génies de ce temps étaient scrupuleux et peu pressés de produire. On se rappelle Beethoven écrivant de Londres à Ries pour le prier d'ajouter au début de l'adagio de sa sonate, op. 106, les deux notes *la* et *ut* dièze.

Les origines littéraires du livret d'*Oberon* sont assez curieuses à étudier. MM. Guessard et Grandmaison ont dernièrement publié le cinquième volume de leurs *Anciens Poëtes de la France*. Ce volume renferme *Huon de Bordeaux*, chanson de gestes en dix mille vers. Cette chanson, qui appartient au cycle de Charlemagne, retrace l'histoire d'un chevalier qui va chercher des aventures en Orient, et qui, dans le cours de sa merveilleuse carrière, est protégé par Auberon, le roi des nains ; l'auteur est anonyme ; il écrivait au douzième siècle. Au quinzième on fit de son poëme une version en prose, laquelle, en 1778, fut rajeunie par M. de Tressan. Le poëme allemand de Wieland est calqué sur cette dernière imitation ; il eut peu de succès en Allemagne ; mais, en Angleterre, grâce à l'élégante traduction de Sotheby, il eut une vogue immense. Lorsque Weber reçut d'Angleterre la mission de composer un opéra pour le théâtre de Covent-Garden, un littérateur nommé Planché, Français d'origine, lui envoya de Londres un livret tiré du poëme de Sotheby. Weber qui, pour remplir consciencieusement son engagement, avait appris l'anglais, agréa le livret que, plus tard, il fit traduire sous ses yeux, en allemand, par son ami Théodore Hell.

L'ouverture d'*Oberon* est supérieure à celle d'*Euryanthe*. Elle débute par trois notes mystérieuses que soupirent les cors ; vient

Digitized by Google

ensuite un andante sostenuto plein de poésie qui prépare l'explosion du premier motif, mené à fond de train par les violons déchaînés. « C'est, dit M. Scudo, une admirable entrée en matière qui révèle le côté merveilleux du sujet. Le second motif, chanté d'abord par la clarinette, motif d'un sentiment exquis et profond, est rattaché au premier par un travail ingénieux et piquant. La péroraison, fougueuse et pleine d'éclat, achève cette magnifique introduction d'un poëme où le jeu des passions se combine avec l'esprit chevaleresque du moyen âge. »

Quand la toile se lève, Oberon, le roi des génies, est mélancoliquement couché sur un lit de roses. Il est brouillé avec sa femme Titania qu'il adore. Il a juré de ne la revoir que lorsqu'on lui aura trouvé deux amants fidèles qui auront su résister à toutes les épreuves et à toutes les tentations. Les fées et les Elfes, marchant sur la pointe de leurs pieds légers, s'approchent d'Oberon. Ils invitent les ruisseaux limpides et les zéphyrs à suspendre leurs murmures et chantent à demi-voix un chœur à trois parties, qui, « par les ondulations du rhythme, la finesse de l'harmonie, le coloris de l'instrumentation, » est une véritable merveille. On ne peut en comparer la fluidité qu'à celle de l'air venant frôler imperceptiblement la surface d'un lac. Oberon se désole du serment qu'il a fait et exprime sa douleur dans un air de ténor difficile et un peu tourmenté. Puck, son ami et son confident, lui parle alors d'un couple incomparable : le chevalier Huon de Bordeaux et la belle Rezia, fille du calife de Bagdad, Aroun-al-Raschid. Puck fait aussitôt apparaître, dans une vision, Rezia au brave chevalier, qui s'enflamme à sa vue et jure d'aller jusqu'au bout du monde à la conquête d'un pareil trésor. Les différents morceaux qui exposent cette situation sont remarquables : la vision de Rezia invoquant le secours du chevalier, sorte de récitatif déclamé dans lequel se fait entendre le cor magique d'Oberon avec ses trois notes mystérieuses déjà entendues au début de l'ouverture ; — le chœur des génies ; — la scène entre Oberon et Huon, si pleine de vigueur et d'énergie. — Lorsque Oberon étend son sceptre de lis et qu'au fond du théâtre apparaît la ville de Bagdad inondée de lumière, l'orchestre fait en-

Digitized by Google

tendre un effet de sonorité grandiose, mais dont l'effet est peut-être un peu écourté. L'acte finit admirablement par un chœur de génies qui accompagnent Huon et l'excitent à marcher à la conquête de son amante.

Après une cavatine de Rezia, qui est très-touchante, vient le grand air de Huon, un des plus difficiles du répertoire allemand. Des trois parties qui composent cet air, la plus saillante est sans contredit la deuxième, qui reproduit le chant de clarinette de l'ouverture. Ce beau chant, sentimental et énergique à la fois, rappelle les plus heureuses inspirations de *Freyschütz*. Tout ce qui suit est merveilleux, irréprochable; l'air passionné de Rezia invoquant le secours de Huon; l'entrée de Fatime annonçant l'arrivée du chevalier; le duo des femmes, la marche des esclaves et des gardes du harem (vieil air arabe tiré du *Voyage en Arabie* de Niebürh), sur laquelle vient s'établir un chœur à trois parties, brodé par Rezia d'admirables vocalises, tout cela forme un tout d'un effet ravissant.

Le second acte se passe à la cour du calife. Il s'ouvre par un chœur des gardiens du sérail, chœur plein d'emportement sauvage et d'un rhythme vigoureux. Après une charmante ariette de Fatime, nous voyons Huon et son confident Scherasmin d'une part, de l'autre Rezia et sa confidente Fatime comploter de s'enfuir tous « par delà les flots bleus. » Cette situation donne naissance à un quatuor parfaitement écrit pour les voix et d'un effet des plus agréables. C'est alors que Puck, le ministre d'Oberon, convoque les esprits de l'air et de la mer par un air étrange à la suite duquel les esprits élémentaires accourant de toutes parts entonnent un chœur fort original : quel ordre va-t-on leur donner? descendre le soleil, entr'ouvrir les abîmes, plonger la création dans le chaos? Puck leur enjoint seulement de faire échouer sur un écueil le vaisseau des fugitifs. — Rien que cela? s'écrient-ils en riant. Alors surgit la tempête, morceau purement instrumental, qui n'a rien de grandiose sans doute, mais dont l'ensemble plaît infiniment. L'air de Rezia, comme conception musicale, est digne d'admiration. Il est impossible de déployer une plus fougueuse énergie. Malheureusement, le morceau est in-

Digitized by Google

chantable. Après une touchante prière de Huon, les nymphes de la mer entonnent à l'unisson un chœur qui est une des plus élégantes inspirations de Weber. L'accompagnement obstiné du cor d'Oberon donne à cette délicieuse barcarolle un cachet de poétique féerie. Viennent ensuite un duo de Puck et d'Oberon avec accompagnement de violon solo, et un chœur de nymphes avec danse des esprits. C'est sur ce tableau enchanteur que finit le deuxième acte.

Au troisième, nous trouvons les amants prisonniers dans le sérail du bey de Tunis. Fatime exprime sa peine dans une plaintive ariette; puis elle dit, avec Scherasmin, un duo dans lequel, suivant et suivante, se font la confidence d'un mutuel amour. Survient Huon, et alors se développe un trio dont la touche vigoureuse rappelle les plus beaux accents du *Freyschütz*. Le rondo que chante Huon est moins réussi; mais rien n'égale le chœur des femmes du sérail qui veulent le séduire. Ce sont des accents d'une volupté irrésistible. Huon résiste pourtant, et les épreuves sont terminées. La partition finit par un chœur pendant lequel l'influence magique du cor d'Oberon force le sérail tout entier à se livrer à une danse effrénée d'un caractère très-comique; un chant de victoire et d'enthousiasme sert de péroraison.

Le sujet d'*Oberon*, franchement féerique, prêtait mieux à l'inspiration du musicien que le sujet d'*Euryanthe;* aussi s'accorde-t-on généralement à considérer *Oberon* comme étant, après *Freyschütz*, le plus beau titre de gloire de Weber. M. Berlioz n'hésite pas à placer en troisième ligne *Euryanthe,* « qui, à côté d'impérissables beautés, renferme des passages où l'inspiration défaille, où le travail se trahit. » *Oberon* forme un contraste parfait avec *Freyschütz;* après le fantastique sombre et sauvage, le fantastique gracieux, calme, souriant; après les apparitions horribles et monstrueuses, tout un peuple d'esprits aériens, de sylphes, de fées, d'ondines; après des accents d'un emportement inouï, un langage d'une douceur indicible, des sons voilés, une mélodie capricieusement vague, des rhythmes plus lents. Ces deux chefs-d'œuvre se complètent. On peut dire qu'ils exposent la même idée, conçue à deux points de vue totalement opposés.

Digitized by Google

V

Peu importe, du reste, le rang qu'il faut assigner à ces trois œuvres éminentes. Elles resteront toujours au nombre des plus grandes manifestations de l'art allemand. Elles ont un cachet indélébile qui suffirait à leur donner l'immortalité, nous voulons dire ce vif sentiment de la nature extérieure qu'aucun artiste, après Weber, n'a su exprimer avec tant de force et d'énergie. En écoutant la musique de Weber, si colorée, si vivante, on se sent en pleine nature, tantôt sous les chênes du Nord, tantôt dans ce lumineux Orient que la race Arienne a toujours évoqué dans ses rêves, et, dans ce naturalisme éblouissant, la personnalité humaine, comme transformée, semble une fantastique apparition « glissant comme une ombre au milieu de la nature. »

Avec ces tendances, il devait répugner à Weber de choisir des sujets historiques. Des faits précis, des caractères fixés par l'histoire n'auraient pas permis ce rôle presque secondaire de l'homme en présence des phénomènes naturels ou surnaturels que le musicien se complaît à peindre. Aussi préférait-il les sujets légendaires, présentant une action peu compliquée dans un milieu fantastique. Otez de ***Freyschütz*** la scène de l'évocation et de la fonte des balles, où la nature tout entière intervient comme actrice dans le drame; ôtez d'***Euryanthe*** la scène du serpent, les invocations de la victime à la belle nature; ôtez d'***Oberon*** la tempête, les chœurs des esprits, il ne restera que des œuvres décolorées et incomplètes. Richard Wagner, en proposant la légende comme sujet exclusif du grand opéra, n'a fait que reproduire le système de Weber en l'exagérant.

L'influence de Weber sur les Allemands a été très-profonde, presque aussi profonde que celle de Beethoven. C'est de lui que procèdent les compositeurs les plus rapprochés de nous. Dans l'ouverture du roi des génies, dans la marche des fiançailles, d'***Euryanthe***, nous avons saisi les traces de ce style, qui sera un jour celui de Mendelssohn. La délicieuse musique d'***Oberon*** a inspiré le ***Songe d'une nuit d'été***. C'est dans la musique de

Digitized by Google

Weber que Mendelssohn a trouvé le secret de ces teintes vaporeuses, qui donnent l'attrait d'une véritable féerie à l'œuvre charmante qui illustre à jamais sa mémoire. Schumann (1), si peu connu en France, procède à la fois de Weber et de Mendelssohn. Richard Wagner ne s'est acquis une si bruyante renommée qu'en s'appuyant sur Weber, dont il a exagéré les procédés. Il l'avait connu dans sa jeunesse, et sa personnalité avait produit sur lui la plus vive impression. « Ma jeunesse, dit-il, coïncide avec les dernières années de ce maître. Il dirigeait alors en personne, dans la ville que j'habitais, à Dresde, l'exécution de ses opéras. Je reçus de lui mes premières impressions musicales; ses mélodies me remplissaient d'enthousiasme; son caractère et sa nature exerçaient sur moi une vraie fascination; sa mort, dans un pays éloigné, remplit mon cœur de désolation (2). » On sent l'influence de Weber dans maintes belles pages de Richard Wagner. Nous n'avons pas la prétention de juger ici cet artiste, qui a été peu compris en France, et dont la renommée, en Allemagne, ne fait cependant que grandir.

Qui ne verrait enfin dans l'un des plus grands représentants de l'art lyrique moderne, qui ne reconnaîtrait dans l'auteur de *Robert*, le frère et l'émule de Weber? C'est le même tempérament servi par des procédés identiques; une fougue nerveuse et passionnée qui s'exprime par des mélodies généralement courtes, mais profondes, par une harmonie très-modulée, par des rhythmes nouveaux et inusités. L'un et l'autre font admirable-

---

(1) Robert Schumann, mort le 29 juillet 1854, dans un asile d'aliénés, près de Bonn; — auteur d'environ cent cinquante compositions. On lui doit des morceaux de piano depuis de simples esquisses pour les enfants jusqu'à des concertos; — trois trios, un quatuor et surtout un grand quintette qui sont de véritables chefs-d'œuvre; — trois quatuors pour instruments a cordes; — quatre symphonies; — des lieders admirables d'originalité et d'expression; — un opéra : *Geneviève de Brabant*; — des cantates; — un oratorio, etc. — Robert Schumann, que sa veuve, célèbre pianiste, vient de faire connaître en France, est une des gloires de l'Allemagne.

(2) Lettre à M. Frédéric Villot, p. XIII.

Digitized by Google

ment chanter les instruments à vent; tous les deux excitent la terreur, la passion, arrachent des larmes.

Comme Weber, Meyerbeer affectionne, sinon la légende, du moins les sujets qui la côtoient. Dans *Robert*, il nous peindra la légende mystique et naïve du moyen âge; dans *les Huguenots*, la légende sanglante du catholicisme égaré hors de ses voies; dans *le Prophète*, enfin, la légende sociale des temps nouveaux, les frémissements d'une société qui veut s'élancer vers un ordre de choses basé sur la justice, mais dont la tentative avorte pour n'avoir pas su échapper aux passions aveugles et brutales. Seulement, nous l'avons dit, chez Weber la personnalité humaine, quoique puissante, est presque noyée au sein d'un naturalisme qui prime tout. La nature finit par être le principal acteur du drame. Dans Meyerbeer, au contraire, la nature compte pour peu de chose; l'homme est tout, avec ses amours et ses haines. Voyez dans *Euryanthe* : il est un moment où Weber veut exprimer, par sa musique, le choc de passions diverses et simultanées — nous voulons parler du grand final du second acte; — il a complétement échoué dans cette tâche difficile. Meyerbeer, lui, excelle dans ces situations, où mille éclairs se croisent, où l'amour, la colère, la haine, la pitié, fondent leurs voix multiples dans des ensembles prodigieux.

Nous nous sommes étendus sur les œuvres dramatiques de Weber; parce qu'elles nous ont apparu comme le résumé et le chef-d'œuvre de sa vie d'artiste. Tout ce qu'il a fait en dehors d'elles semble converger vers ce foyer lumineux. Dans toutes ses compositions, il y a comme un élément dramatique qui appelle la scène.

VI

On ne saurait séparer des drames de Weber les belles ouvertures qui les précèdent, aussi bien que celles qu'il a écrites en dehors de la scène. Nous avons parlé longuement des ouvertures de *Sylvana*, *Abou-Hassan*, *Preciosa*, *Freyschütz*, *Euryanthe*, *Oberon;* — de celles de *Peter-Schmoll* et du *Roi des Génies*, qui survivent seules aux opéras dont elles portent le nom. Quant à

Digitized by Google

celles qui ont été composées indépendamment de tout cadre lyrique, il faut citer l'ouverture et les marches de *Turandot*, pièce de Schiller, et surtout la cantate et l'ouverture de *Jubel*, composées pour le jubilé de cinquante ans du roi de Saxe. L'ouverture est une des plus belles productions de Weber. L'introduction, large et majestueuse, rappelle les splendides introductions de Beethoven; le motif du vivace, gai, entraînant, plein de suavité, est traité de main de maître; les violons, les clarinettes, les hautbois se le renvoient tour à tour. Tout cela, entre-mêlé de traits éblouissants, s'agite, se poursuit, se meut sans confusion et finit dans un ensemble formidable, qui n'est autre que l'air national anglais exposé une seule fois dans sa simplicité et non plus traité en contre-point, comme l'avait fait si habilement Beethoven dans sa *Bataille de Vittoria*. Cette explosion ne manque pas de grandeur, mais elle paraît écourtée, et l'absence de développement lui donne l'apparence d'un splendide hors-d'œuvre.

Weber reste néanmoins le maître des maîtres en matière d'ouverture. Beethoven, lui-même, ne l'a pas dépassé en ce genre; son génie planait de trop haut sur les passions et les douleurs humaines; il nageait en plein idéal, et cette tendance, qui a fait de lui le plus puissant des symphonistes, était peut-être un obstacle lorsqu'il s'agissait d'écrire un drame musical. Dans le drame et dans l'ouverture, il faut que les personnalités se déterminent, que les passions se précisent. Or, Weber n'était rien moins qu'un génie abstrait. Dans ses opéras, nous l'avons constaté, il y a peut-être une tendance à faire prédominer la nature sur l'homme qui s'y trouve en quelque sorte noyé, à substituer aux caractères véritablement humains des caractères fantastiques, des créations surnaturelles; — mais, une fois sa chimère sortie des replis de son cerveau, Weber l'étudie, la fixe, la revêt d'éblouissantes couleurs. Il épuise toutes les ressources de l'art pour en faire une individualité saisissante. Il est impossible, lorsqu'on a entendu les drames de Weber, de ne pas conserver, des types qu'il a créés, un souvenir ineffaçable. Aux premiers accents de l'ouverture de *Freyschütz*, on voit se dresser Max, Gaspard, Agathe, Annette. Celle d'*Oberon* rappelle à votre esprit tout ce

Digitized by Google

peuple de génies aériens qui circulent et s'agitent au milieu des couples amoureux; et il faut que ces types soient bien puissamment sculptés pour qu'ils ne soient pas complétement effacés au milieu de ce naturalisme éblouissant qui les entoure, naturalisme que Weber rendait avec une telle puissance, que l'on a vu des auditeurs éprouver réellement l'impression du froid pendant l'air d'Agathe et la scène de la fonte des balles, et se sentir inondés de soleil en entendant la lumineuse musique d'*Oberon*.

Dans le drame, on égalera Weber; on ne le dépassera jamais.

VII

Les drames lyriques de Weber ne sont pas les seules choses qu'il ait écrites pour les voix. On a de lui une série de scènes et airs avec orchestre, telles que les scènes d'*Athalie*, d'*Inès de Castro*, etc.... — Il a écrit en outre un grand nombre de chœurs à quatre voix, surtout des chœurs d'hommes, conceptions d'une grande énergie, parmi lesquelles on doit citer les fameux chants *Lyre et Glaive*, dont Kœrner avait fait les paroles et qui remuèrent l'Allemagne tout entière. — Enfin, il reste de lui une foule de Lieder pour voix seule et piano, compositions d'une grâce touchante, d'un charme inimitable, que toute l'Allemagne chante, que la France ignore complétement. On comprend que, dans le cadre que nous nous sommes tracé, nous ne pouvons placer l'analyse complète de tant de pièces remarquables. Qu'il nous suffise d'émettre un regret, c'est qu'il ne soit pas fait une collection complète et minutieuse des œuvres de chant de Weber et de Beethoven. Il est de ces génies qui honorent tellement l'humanité que c'est un devoir pour l'humanité de recueillir avec un soin pieux les œuvres qu'ils nous ont léguées. Nous avons fait voir, dans notre étude sur Beethoven, que les Lieder de ce grand maître s'élevaient au nombre de cent et quelques pièces. Il suffirait de deux ou trois volumes compactes pour préserver de l'oubli et peut-être de la destruction des œuvres inappréciables, disséminées, à l'heure qu'il est, chez les mille éditeurs de l'Allemagne; — pareil travail serait à faire pour les œuvres de chant

Digitized by Google

de Weber. Elles pourraient être divisées en trois catégories : la première, composée des grandes scènes avec orchestre, six pièces environ (1) ; — la seconde, plus considérable, composée des chœurs, presque tous à quatre voix (2) ; — la troisième enfin composée des Lieder pour voix seule avec accompagnement de piano (3). Un éditeur de Paris (4) a su réaliser presque entièrement cette pensée pour les œuvres de Schubert, pourquoi n'en serait-il pas fait autant pour les œuvres de Beethoven et celles de Weber ?

Les Allemands excellent dans le Lied. Leurs poëtes, leurs musiciens ont produit en ce genre d'innombrables chefs-d'œuvre. Le Lied est le chant familier de l'Allemagne. Il y en a pour toutes les circonstances de la vie, pour toutes les joies, pour toutes les douleurs ; il y en a pour ces heures rêveuses où l'âme s'abandonne ; il y en a aussi pour l'heure des combats. Que la guerre

---

(1) Scènes avec orchestre, toutes publiées chez Schlesinger (Berlin) : — Op. 50, air d'*Athalie : Misera me.* — Op. 51, Scène et air d'*Inès de Castro : Non paventur ;* soprano et orchestre. — Op. 53, Scène et air avec chœur d'*Inès de Castro : Signore si padre sei ;* ténor et orchestre. — Op. 52, Scène et air détaché : *Deh, consola il suo affumo !* soprano et orchestre. — Op. 56, scène et air pour soprano et orchestre. — Op. 14, récitatif et rondo : *Il Momento s'avvicina* (publié chez André à Offenbach).

(2) Chants pour voix seules ; — airs nationaux écossais avec flûte, violon, et violoncelle (Leipzick, Kistner). — Op. 15, six lieder (Bonn, Simrock). — Op. 29, trois canzonettes (Leipzick, Hoffmeister). — Op. 30, six lieder (Bonn, Simrock). — Op. 64, huit chansons populaires. — Op. 23, 25, 26, 46, 47, 54, 66, 71 : œuvres diverses pour voix seule.

(3) M. Richault.

(4) Chœurs publiés chez le même, sauf les exceptions indiquées : — Op. 36, hymne à quatre voix : *In Seiner Ordnung schafft der Herr.* — Op. 42, *Leier und Siey* (Lyre et Glaive) ; six chants à quatre voix. — Op. 61, *Natur und Liebe* (la Nature et l'Amour), cantate pour deux soprani, deux ténors, deux basses et piano. — Op. 68, six chants à quatre voix d'homme ; chant de fête à quatre voix d'homme ; douze chants à quatre voix (chez Gombart à Augsbourg) ; chant funèbre pour deux ténors, basse, instruments à vent ; chansons d'enfants avec piano et orgue (Leipzik, Hoffmeister). — Op. 31, duos pour deux soprani.

Digitized by Google

éclate, Kœrner remplacera Novalis. Nous trouvons le Lied sans cesse et partout au delà du Rhin : c'est le chant du foyer, de la patrie, des amours. « Il soupire avec Brakenburg sous la fenêtre de Claire ; il tombe avec Théodore Kœrner sur le champ de bataille. » En France, nous n'avons rien de pareil. Nous n'avons pas ce Lied qui naît des entrailles du peuple, ce chant simple et fort qui semble un produit du sol et de la race.

On ne saurait le méconnaître cependant, dans ces vingt dernières années, des artistes éminents ont tenté de détrôner la romance *française*, composition vide et sans cachet, par la création du *Lied français*. Il y a telles productions de Niedermeyer, de Félicien David, de Reber, de Charles Gounod, de Vaucorbeil, de Wikerlin, qui égalent les belles inspirations des compositeurs allemands ; mais le nombre de ces pièces est relativement restreint si on le compare à celui des *Lieder* allemands, et nous persistons à voir dans ces glorieuses tentatives plutôt une exception qu'une preuve de l'aptitude du génie français à ce genre de créations.

Mais, si le Lied ne semble pas destiné à devenir chez nous un produit national, apprenons au moins à l'apprécier et à le chanter ; déjà nous connaissons quelques mélodies de Schubert (quarante sur environ deux cents), nous chantons deux ou trois Lieders de Beethoven, cinq ou six de Mozart ; Mendelssohn n'est plus inconnu ; on connaît au moins le nom de Schumann. Les mélodies de Meyerbeer sont appréciées. Le moment semble propice, et l'introduction en France de tant de chefs-d'œuvre ne pourrait que régénérer le goût (1).

---

(1) Pour terminer ce qui concerne la musique vocale de Weber, disons ici qu'outre ses opéras, ses chœurs et ses lieder, il a écrit *deux* messes solennelles à quatre voix et orchestre. Une seule a été dite en France en 1847 par l'Association des artistes musiciens : la messe en *si* bémol. Toutes les deux ont été publiées à Vienne chez Haslinger.

Digitized by Google

Musique instrumentale.

I

Les deux symphonies (1) écrites par Weber ont été, toutes les deux, exécutées par la Société du Conservatoire à Paris; nous voyons amplement confirmée dans ces deux œuvres l'opinion que nous avons précédemment émise. Weber est surtout un talent dramatique, se laissant dominer, emporter par son sujet, ne le dominant pas lui-même, et, par suite, n'ayant pas le calme puissant qui fait les grands symphonistes. Les deux symphonies de Weber sont en *ut* majeur. Elles se distinguent par une sonorité pompeuse. Certains passages ont de la grâce, de l'éclat; mais l'ensemble est décousu; l'unité est absente. La partie la plus saillante de la première symphonie est le final, traité spirituellement à la manière d'Haydn et bien réussi. La seconde pèche par un vice de construction. Il n'y a pas de final; car on ne peut pas appeler de ce nom le scherzo intéressant mais court qui suit le menuet. Il y a de gracieuses pensées dans le premier morceau et dans l'andante. Mais ces morceaux ont tellement le caractère scénique, et ressemblent si peu à de la musique symphonique, qu'on a pu les faire passer presque intégralement dans la partition de *Preciosa*, jouée à Paris, au Théâtre-Lyrique, et que sous cette forme ils sont devenus les deux parties d'un charmant duo.

II

Weber a laissé un assez grand nombre de concertos. Tous ne sont pas pour le piano. On sait combien le grand artiste aimait à écrire pour les instruments à vent; il en connaissait toutes les ressources, il les employait avec une entente et une habileté consommées. On a de lui deux concertos pour clarinette, un concerto pour cor, un concerto et un rondo pour basson (2).

---

(1) Première symphonie en *ut* majeur. — Op. 21, deuxième symphonie en *ut* majeur.

(2) Op. 26, concerto de clarinette (Leipzick, Peters). — Op. 73, deuxième

Digitized by Google

Mais ce qu'il a écrit de plus remarquable, comme concertos, appartient à la musique de piano. Dans la manière de toucher cet instrument, Weber, on le sait, fit une véritable révolution. Ce ne fut plus la manière tempérée de Mozart, qui, tout en écrivant admirables choses, se renfermait dans les limites d'une exécution assez facile ; ce n'était même pas la manière plus osée de Beethoven ; la manière de Weber fit jeter les hauts cris à ses contemporains. « Weber, dit M. De Lenz (1), affranchit véritablement le piano, pour lequel il se prit d'un réel amour. A lui, la dixième au lieu de la timide tierce dans les basses, une manière nouvelle, riche, de disposer l'harmonie, les rapides figures d'octaves ; à lui, cette chaleureuse invention, ces trésors d'amour, de foi et de saint enthousiasme auxquels le piano suffira désormais sans qu'il lui faille jalouser les instruments de l'orchestre. Weber ne marche l'égal ni de Mozart ni de Beethoven ; mais sa musique de piano est un degré de plus en ce qu'il agrandit les ressources de l'instrument. On prendrait souvent les sonates de piano de Mozart pour des cartons de quatuor ; les sonates de Beethoven pour des cartons de symphonie ; les sonates de Weber sont le piano, sa plus belle expression en tant qu'instrument. »

La même réflexion s'applique aux concertos, qui seraient encore d'admirables choses sans le concours de l'orchestre.

Le premier concerto (op. 11) est en *ut* majeur. Il s'ouvre par un lumineux tutti, où, comme dans presque toute la musique de Weber, les instruments à vent jouent un grand rôle. Le piano expose à son tour le double motif du morceau avec une remarquable simplicité. Ces deux motifs sont encadrés dans des traits d'une rare élégance. La péroraison du premier solo, pleine d'entrain, amène un vigoureux tutti de quelques lignes. Le second

---

concerto de clarinette. — Op. 45, concertino de cor. — Op. 75, concerto de basson. — Op. 35, andante et rondo (hongrois) pour basson et orchestre. — Op. 11, premier concerto de piano (Offenbach, André). — Op. 32, deuxième concerto de piano. — Op. 79, troisième concerto de piano (concert Stück).

(1) *Beethoven et ses trois Styles.*

Digitized by Google

solo est épisodique : il se compose d'un beau chant en *mi* bémol et se termine par un trille dans les parties basses du piano, sur lequel les divers instruments de l'orchestre font tour à tour entendre, en le modulant, le motif du premier solo, amenant ainsi par une progression puissante l'explosion de l'orchestre, et enfin le dernier solo, qui se recommande par une lucidité parfaite et un éclat extraordinaire.

L'adagio n'a que quarante-huit mesures : c'est un chant large, simple et grandiose. Le final est écrit en mouvement de valse. Rien ne saurait exprimer le brio étourdissant de cette pièce. Il y règne un entrain extraordinaire. Le piano, les bassons, les hautbois, les flûtes, les cors, les instruments à cordes se répondent tour à tour ; on dirait un feu croisé de spirituelles saillies, et cette gaieté n'exclut pas la puissance et la force. L'intérêt ne languit pas un seul instant. Weber affectionnait le mouvement de valse ; il tirait des effets prodigieux de ce rhythme en général plus gracieux qu'énergique, et lui imprimait une tournure guerrière, un cachet chevaleresque, parfois épique.

Le concerto en *mi* bémol (op. 32), quoique inférieur au précédent, est néanmoins une composition de premier ordre. Le style du premier morceau est large et sévère. Après l'exposition du tutti, le piano lance une fanfare d'un effet saisissant. Le ton de *mi* bémol, métallique, strident, donne un éclat particulier à ces sortes d'effets. Le ton d'*ut* dans lequel est écrit le précédent concerto est au contraire très-adouci et correspond en général à un ordre d'idées gaies et souriantes. Les trois solos du morceau qui nous occupe ne sont séparés que par des tutti très-courts et très-vigoureux. Les chants sont larges et élevés, mais l'intérêt principal réside dans la nouveauté des traits et l'habileté extraordinaire avec laquelle ils sont conduits. Signalons notamment un passage des deux mains en doubles notes à mouvement contraire, très-difficile et très-brillant. Tout ce morceau jusqu'à la péroraison exige une force et une énergie peu communes.

L'adagio (soixante-six mesures), comme celui du premier concerto, est une sorte d'improvisation dépourvue de développement, dans laquelle l'orchestre joue le plus grand rôle, le piano

Digitized by Google

se bornant à exécuter quelques poétiques broderies. Cet adagio, plus mouvementé et plus dramatique que le premier, n'est pas sans analogie avec l'adagio de l'œuvre 48 que nous analyserons plus tard. — Le final est un six-huit passionné, écrit dans ce style haletant qui est particulier à Weber. Le chant principal rappelle un peu cette admirable phrase de clarinette qui gémit, comme une plainte douloureuse, dans l'ouverture de *Freyschütz*.

Les deux concertos que nous venons d'analyser sont peu connus. Ils sont dignes de l'être davantage. Comme sobriété de développement, énergie de la pensée, ce sont deux pièces incomparables. L'orchestration en est d'une clarté merveilleuse. Nous les préférons, en tant que concertos, au fameux morceau de salon qui est plutôt une fantaisie et ne doit son titre de concerto qu'à l'accompagnement d'orchestre qui le relève. La renommée du morceau de salon (Concert Stück) est immense. C'est le plus connu des morceaux de piano, et pourtant, on peut dire sans blasphème qu'il pèche par le plan et parfois aussi par l'exécution. Il s'ouvre par une introduction d'un mouvement large, d'un caractère expressif sans affectation, heureusement mélangé de grâce et de force. L'allegro appassionato qui s'enchaîne avec l'introduction est chaleureux, mais entaché de monotonie; les traits sont constamment semblables; l'harmonie de septième diminuée y est trop souvent employée; les phrases sont inégalement rhythmées. Ainsi, dans le solo en *la* bémol qui succède à la modulation par le tutti, on trouve successivement une phrase de quatre mesures, une de cinq, une de quatre, une de trois et une de six. Il résulte une espèce de malaise de cette bizarre combinaison. — La marche instrumentale qui succède est, en revanche, un épisode admirable dont l'effet ne manque jamais. Le presto agitato qui forme la dernière partie a un caractère particulier de verve et d'originalité. Les modulations sont très-piquantes, les traits pleins de verve, la cadence finale brillante et énergique. Disons enfin qu'une orchestration admirable couronne cette œuvre de premier ordre, qui, malgré quelques taches, n'en reste pas moins un des plus beaux titres de gloire de Weber.

Digitized by Google

III

Weber a été longtemps inconnu en France. On parlait du *Freyschütz* presque par ouï-dire, et encore ne citait-on, dans le *Freyschütz*, que la valse et le chœur des Chasseurs. Plus tard, on connut l'invitation à la valse. Puis on joua longtemps, comme étant de Weber, une certaine valse de Reissiger intitulée *la Dernière Pensée de Weber*. Enfin, Liszt popularisa en France le morceau de salon. Cet artiste inimitable a beaucoup contribué à faire connaître les compositions du maître allemand. Puis, vint le tour du quatuor. Dans ces derniers temps, on a exécuté à Paris une messe. Les sociétés chorales ont dit quelques chœurs de Weber. Les représentations du Théâtre-Lyrique ont, enfin, mis le sceau à sa renommée.

Les sonates de piano (1) sont chaque jour plus appréciées. On ne jouait guère autrefois que le rondo de la première, que les éditeurs ont eu la singulière idée de baptiser : *le Mouvement perpétuel*. Faisons rapidement l'analyse de ces quatre sonates, qui sont au nombre de ce que Weber a produit de plus parfait.

Si l'on compare la première sonate à toute la musique publiée précédemment, on verra que rien n'y rappelle un modèle connu, et que tout y est invention depuis le début jusqu'à la fin. La plénitude de l'harmonie est le sentiment dominant que Weber y manifeste. On pourrait même dire que le besoin impérieux de satisfaire à cette tendance l'a conduit à employer des combinaisons qui rendent le doigté irrégulier et difficile, et à écourter le chant si suave qui commence à la quatrième mesure; mais la manière dramatique dont est conçue la seconde partie, les transitions inattendues employées par le maître, le retour de la mélodie présentée sous une forme nouvelle, la brillante conclusion du morceau, rachètent amplement ces légères imperfections.

L'adagio, très-développé, est divisé en trois parties : la pre-

(1) Op. 24, première sonate. — Op. 39, deuxième sonate. — Op. 49, troisième sonate. — Op. 70, quatrième sonate.

Digitized by Google

mière est consacrée à l'exposition calme et simple du motif; la seconde partie, écrite en mineur, est plus sombre. On y remarque un *tempo rubato* du plus beau style, amenant une explosion de sonorité qui se calme progressivement pour amener la troisième partie. Le motif réapparaît, dit par la main gauche, pendant que la droite dessine de gracieuses arabesques. Le chant remonte ensuite à la partie supérieure et le morceau finit dans un pianissimo imperceptible,

M. Fétis reproche au menuet et au trio des incorrections d'harmonie et des irrégularités de rhythme, mais il règne dans ces deux petites pièces une verve d'un effet entraînant.

Le rondo *presto*, publié généralement sous le titre de *Mouvement perpétuel*, auquel l'auteur n'avait assurément jamais songé, est composé d'un trait en doubles croches, qui n'est pas interrompu pendant une seule mesure, depuis le début jusqu'à la fin. Ce morceau, bien rhythmé, très-clair, est intéressant et parfaitement réussi.

La deuxième sonate (op. 39, en *la* bémol) est un chef-d'œuvre. M. de Lenz a raconté d'une manière très-touchante l'histoire d'un artiste, Werhstœdt, qui avait consacré sa vie à cette sonate, à la sonate de Beethoven en *la* bémol avec variations, et aux quatre premiers excercices de Cramer, et n'avait jamais voulu exécuter autre chose dans ses concerts. La sonate de Weber est moins une sonate qu'une immense rêverie, où le musicien s'abandonne aux impressions poétiques de son âme. Le premier morceau est écrit dans un mouvement de douze-huit très-modéré. Le chant est tellement développé, qu'on pourrait considérer la pièce tout entière comme une grande mélodie se prolongeant au moyen de modulations, et à peine interrompue par un trait deux fois répété, d'une élégance sans pareille. L'adagio en *ut* mineur, sombre et dramatique, est conçu à peu près dans le même plan que celui de la première sonate. Il commence par l'exposition du motif, puis la mélodie se complique, l'intérêt croît, il se produit un grand effet de sonorité, grâce à un trait en octaves que la main gauche dit, sous le chant, avec énergie. Enfin la sonorité décroît, la simplicité revient et le morceau finit dans le calme du début.

Digitized by Google

— Le menuet se dit rapidement, malgré son titre de *menuet*. On remarque, au trio, un piquant effet de rhythme. Sans modifier en quoique ce soit le mouvement, Weber fait planer sur l'accompagnement de la main gauche, qui continue à frapper les temps, un chant très-large, dont chaque note correspond à une durée de plusieurs mesures. On dirait une poétique apparition au milieu des nuées.

Le rondo rentre dans la donnée des rondos ordinaires. On pourrait lui reprocher l'abus des modulations. Il renferme cependant des combinaisons très-heureuses et du plus grand effet.

Comme construction régulière et scientifique, une des meilleures productions de Weber est, sans contredit, le premier allegro de sa troisième sonate (op. 49, *re* mineur). Cet allegro a un caractère sauvage qui rappelle les diaboliques incantations du *Freyschütz*. On y remarque cependant un chant très-suave, qui forme un contraste heureux avec la teinte générale du morceau. La seconde partie renferme un passage fugué admirablement réussi; le motif, traité à quatre parties, se serre de plus en plus, et amène une reprise en majeur, pleine d'énergie.

L'andante est, à proprement parler, un air varié. Rien n'est plus gracieux que ce ravissant intermède. Il rappelle l'ordre d'idée auquel appartiennent les mélodies des deux jeunes filles dans *Freyschütz*. Il est entremêlé d'épisodes où la pensée romantique de Weber apparaît avec toutes ses fantaisies et avec un fini de détails des plus remarquables. — Dans le rondo presto, Weber se livre à une sorte de fantaisie vagabonde, déparée çà et là par quelques excentricités de modulations et d'harmonie, mais qui brille par l'originalité. Le trait, fort bizarre, est coupé deux fois par un chant délicieux composé de deux parties. Dans la première, la main gauche dit le motif que la droite accompagne; dans la seconde, la main droite introduit un second motif, qui se combine avec le premier de la manière la plus neuve et la plus inattendue. — On sait que l'auteur de *Freyschütz* et d'*Oberon* excelle dans ce genre d'effets.

La quatrième sonate (op. 70, *mi* mineur) est moins remarquable que les précédentes. Le premier morceau est écrit dans un

Digitized by Google

style inquiet, tourmenté. On y remarque cependant un beau chant et des combinaisons harmoniques fort intéressantes. — Le début du menuet (véritable scherzo, très-rapide) est embarrassé comme rhythme; les modulations sont parfois trop brusques. La partie la plus saillante est le trio, jolie inspiration en mouvement de valse, qui doit être dite avec une grande délicatesse de touche. — L'andante brille par un caractère d'extrême placidité. — Le final offre de grandes difficultés d'exécution par suite du mouvement rapide dans lequel il est écrit. C'est une tarentelle. C'est la seule fois que Weber ait traité ce genre de composition. Convenablement exécuté, ce morceau produit un grand effet.

IV

Nous allons passer maintenant à l'examen des principaux morceaux concertants écrits par Weber dans le style de la sonate (1).

On trouve tout d'abord, sous le chiffre d'œuvre 34, un duo de clarinette et piano, ou quintette pour clarinette et instruments à cordes. Ces deux appellations sont inexactes. Le morceau en question n'est ni un duo ni un quintette; c'est un solo de clarinette qui s'exécute, soit avec quatuor, soit avec réduction de ce quatuor pour le piano. Il est divisé comme une sonate, en quatre parties, qui toutes renferment des passages fort remarquables (2). Mais il est loin de valoir l'œuvre 48, une véritable sonate concertante pour clarinette et piano, qui est un des chefs-d'œuvre

---

(1) Op. 5, quatuor pour piano, violon, alto, violoncelle.—Op. 34, quintette pour clarinette, deux violons, alto, basse, ou duo pour clarinette et piano. — Op. 48, grand duo pour clarinette ou violon, et piano. — Op. 63, trio pour piano, violoncelle et flûte. — Op. 10, six sonatines progressives pour piano et violon (Bonn; Simrock); *morceaux avec accompagnement*.— Op. 2, variations sur un thème de Zamori, avec violon et violoncelle.— Op. 22, variations sur un air norwégien pour piano et violon.— Op. 33, variations pour piano, clarinette ou violon.— Op. 33, variations posthumes pour violoncelle et piano (Leipsick; Péters.). — Op. 38, divertissement pour piano et guitare.

(2) Nous avons retrouvé, non sans étonnement, dans l'*adagio*, le chant qui forme le trio de la célèbre marche funèbre de Chopin.

Digitized by Google

de Weber. On remplace quelquefois la partie de clarinette par une partie de violon, et, sous cette nouvelle forme, le morceau ne perd rien de son mérite, quoiqu'en certains endroits, notamment dans le premier allegro, le violon semble un peu maigre. Ce premier allegro renferme un chant d'une suavité enchanteresse ; il est, de plus, traité avec une science et une habileté consommées. Il n'y a pas de scherzo. L'adagio est monumental : jamais, peut-être, Weber n'a trouvé d'accents aussi désespérés. C'est une des plus belles pages qu'on ait écrites en musique. Le final en six-huit est d'une entraînante gaieté. Cependant l'élément dramatique, qui est au fond de toutes les inspirations de Weber, apparaît dans un admirable épisode de la teinte la plus sombre qui sépare les deux parties de ce final.

Nous ne citons que pour mémoire six sonatines progressives pour piano et violon (op. 10).

Le trio pour piano, violoncelle et flûte (op. 63), est presque toujours mal jugé. Cela tient à ce que, la plupart du temps, on remplace la partie de flûte, qui est obligée, par une partie de violon qui dénature complétement le caractère de l'œuvre. Weber connaissait merveilleusement les ressources des instruments à vent ; aussi, lorsqu'il était possible de les remplacer par des instruments à cordes (dans la sonate op. 48, par exemple), il ne manquait pas de l'indiquer expressément. Il n'a jamais fait pour le trio cette indication, qui est le fait des éditeurs. C'est pour avoir entendu le trio exécuté autrement qu'il n'était écrit, que M. Scudo a dit : « Le trio de Weber pour piano, violoncelle et « *violon* me paraît une œuvre d'une composition un peu maigre. » Il n'eût pas porté ce jugement s'il eût entendu le trio dans d'autres conditions. C'est un morceau pastoral avec une légère teinte de fantastique, rappelant un peu le *Freyschütz* dans son côté champêtre et gracieux. Le premier morceau est court et bien traité. Il en est de même du scherzo, qui renferme certains traits bien écrits pour la flûte, mais ridicules si on les fait dire au violon. L'andante est intitulé *Schæfers Klage*, les plaintes du Berger. Rien n'égale la naïveté et la bonhomie de cette courte page, qui rappelle un peu le style de Haydn. Le début du final

Digitized by Google

met en mémoire certains passages du *Freyschütz*. C'est une sorte de progression sonore, amenant un chant d'une gaieté qui touche à l'exaltation. Dans la seconde partie de cette pièce, nous reprocherions à Weber d'avoir fait étalage d'une science inutile. Certains passages, fugués, laissent apercevoir le travail. Cette impression, du reste, ne va pas jusqu'à la fatigue, et le final se termine dans la même explosion de gaieté que nous avons signalée au début.

Le quatuor (op. 5) a plus de notoriété que le trio. Dans ce morceau, écrit pour piano, violon, alto, violoncelle, on doit signaler des beautés de premier ordre. Mais on ne peut pas dire que ce soit une œuvre complète comme le quatuor de Beethoven (op. 16), par exemple. Il y a des défaillances nombreuses. Ainsi, dans le premier morceau, large et bien conduit, il y a des traits contournés et bizarres. L'adagio est fort beau. Mais le menuet est écourté. Le chant du trio est vieillot, presque ridicule. Le motif du final est gai et entraînant. Il est traité avec beaucoup de soin en style fugué; mais, en raison de la rapidité extrême du mouvement, ce mode de procéder amène dans l'effet du morceau un peu de confusion. En somme, le quatuor est une œuvre recommandable. Ce n'est pas un chef-d'œuvre.

Les morceaux concertants écrits par Weber, en dehors de la forme sonate, sont des variations sur un thème de Zamori pour piano, violon, violoncelle; des variations sur un air norwégien pour piano et violon; des variations pour piano, clarinette et violon; des variations pour piano et violoncelle; enfin, un divertissement pour piano et guitare.

V

Pour piano seul, Weber a écrit également des variations (1). Il

(1) Op. 5, variations sur un thème original; variations sur un thème de *Castor et Pollux*. — Op. 7, variations sur *Vien qua Dorina*. — Op. 9, thème original varié (Offenbach; André). — Op. 28, variations sur la romance de *Joseph*. — Op. 40, variation sur un air russe (Schœne Minke).— Op. 55, sept variations sur un air bohémien.

Digitized by Google

a montré, dans ce genre de composition, un talent supérieur. Nous n'hésitons pas à placer les airs variés de Weber au-dessus des airs variés de Mozart et de Beethoven. Il y règne d'un bout à l'autre une science vraie, sans affectation. Les traits de piano sont brillants, nouveaux, imprévus. L'intérêt ne languit jamais. Les variations sur *Vien qua Dorina*, sur l'air russe, sur l'air norwégien, sur le thème original, devraient être connues et jouées par tous les pianistes. Mais nous plaçons au premier rang les variations sur l'air de *Joseph*, qui sont un véritable chef-d'œuvre.

VI

Il nous reste à parler des œuvres diverses composées par Weber pour le piano seul (1). Ce sont, pour la plupart, des œuvres extrêmement intéressantes. Ce grand maître a écrit un certain nombre de valses. Il aimait ce rhythme et en tirait un grand parti, ainsi qu'on l'a vu dans le final de son concerto en *ut* majeur, dans le trio de sa quatrième sonate. Son œuvre la plus connue en ce genre est l'*Invitation à la valse*, si universellement répandue, rondo remarquable par le brio et l'entrain guerrier qui y règnent.

Après les valses de Weber, il faut citer ses deux polonaises (op. 58 et 72), deux pages incomparables, d'une allure chevaleresque, héroïque. Une seule tache dépare l'œuvre 72 en *mi* majeur ; c'est la mélodie bizarre et vague qui vient après les deux

---

(1) *Pièces pour piano seul.* — Op. 1, six fughettes. — Op. 3, trois morceaux faciles. — Op. 4, douze valses. — Op. 12, *Momento di Capriccio.* — Op. 58, polonaise en *mi* bémol. — Op. 62, rondo brillant (*mi* bémol). — Op. 65, *Invitation à la valse*, rondo. — Op. 72, polonaise en *mi* majeur. — Op. 81, *les Adieux*, fantaisie posthume (Hambourg, Schuberth) ; valse composée en 1815 (aussi à orchestre) pour une société musicale de Prague (Berlin, Guttentag) ; allegro de bravoure en *re* ; — douze allemandes (Augsbourg, Gombart) ; six écossaises (Hambourg, Bohne) ; six valses à deux et quatre mains (Hambourg, Bauz). — *Pièces à quatre mains.* — Op. 6, huit morceaux à quatre mains. — Op. 60, huit pièces à quatre mains (1er et 2e livre). — Op. 61, six pièces à quatre mains (3e livre).

Digitized by Google

premières reprises. Cet épisode singulier ne se rattache en rien au reste du morceau, où tout le reste est brillant, énergique.

Signalons encore une jolie fantaisie, le *Momento di Capriccio* (op. 12), une des compositions les mieux réussies de Weber. Cette pièce, toute écrite en accords plaqués des deux mains, marchant par mouvement contraire, brille par un grand style.

Le rondo brillant (op. 62) est encore un morceau plein d'intérêt et remarquable à tous égards.

Mentionnons enfin les pièces à quatre mains (op. 61 et 62), morceaux remarquables, divers de style et de rhythme, où Weber a déployé une habileté et une sagacité merveilleuses.

VII

Après Chopin, venu bien plus tard que lui, Weber est un des artistes qui ont le plus innové dans la manière de jouer le piano; il brille également sur une façon tout originale de disposer l'harmonie. Ses modulations sont toujours saisissantes et imprévues. La plupart de ses contemporains le méconnurent : Hummel déclarait sa musique injouable; Beethoven n'y voyait qu'un amas incohérent de quintes diminuées. Le temps est venu réparer ces injustices. Les compositions de Weber brillent aujourd'hui au premier rang des œuvres de piano. Ses trois concertos, ses quatre sonates, son duo de clarinette et piano, la plupart de ses airs variés, ses deux polonaises, l'*Invitation à la valse*, le *Caprice*, le rondo, les pièces à quatre mains, soutiennent la comparaison avec ce qui a été produit de plus parfait.

Comme compositeur de drames lyriques, de chansons guerrières, Weber n'a jamais été dépassé. Il a créé, en ce genre, d'impérissables chefs-d'œuvre.

On a dit, cependant, qu'il était un musicien incomplet, qu'il ignorait les ressources du contre-point et de la fugue. Il est vrai qu'il ne paraissait pas goûter les combinaisons purement scientifiques. Il fut médiocre symphoniste; ses deux symphonies ne sont que des ébauches mal venues; ses messes manquent de cachet religieux; son quatuor et son trio sont des œuvres impar-

Digitized by Google

faites; dans les dernières parties de ces deux morceaux, il a voulu être savant et il n'a pas réussi. Mais nous croyons qu'il n'ignorait pas la science, et que, s'il eût voulu, il eût fait des fugues régulières, des symphonies correctes, des quatuors froids, et irréprochables au point de vue de la symétrie et de la facture; mais son génie se fût glacé à ce travail. Chez lui, tout était explosion, et si ses œuvres, comme chez de rares génies, Beethoven, Mozart, Haydn, ne sortaient pas de son cerveau revêtues de la double splendeur de la science et de la beauté, elles en sortaient néanmoins avec un incommensurable cachet de jeunesse et d'éclat. Qu'importe donc qu'il y ait plus ou moins de contre-point dans ses œuvres; — qu'il ait ou non abusé de l'harmonie de septième diminuée; — n'en reste-t-il pas le plus incomparable des maîtres dans le drame et dans l'ouverture? Qui a jamais, comme lui, donné à l'orchestre ce coloris puissant qui vous fait pleurer et frémir? Qui a jamais, comme lui, fait chanter les instruments à vent? Qui l'a dépassé dans l'expression des sentiments passionnés, tendres, rêveurs? Weber occupera toujours dans l'art une des places les plus glorieuses. Ce fut un grand cœur et un beau génie.

FIN.

Digitized by Google

TABLE ANALYTIQUE,

Pages

AVERTISSEMENT. 5

De la certitude.

I. On ne peut séparer la question du beau du problème général de la certitude — deux puissances dans l'intelligence humaine : la raison, puissance investigatrice; l'imagination, puissance créatrice. La science ne crée pas son objet; elle se borne à constater; elle produit la certitude. Son criterium est l'observation. Sa méthode doit être positive. Ses résultats sont nécessairement bornés. Elle ne peut pas donner des solutions d'ordre surnaturel. Elle ne satisfait pas aux besoins de savoir absolu, de justice absolue, de beauté absolue, qui sont au cœur de l'homme. — L'imagination se charge de créer ces solutions. 7

II. L'imagination répond au besoin de savoir par l'*hypothèse*. L'hypothèse n'implique pas la certitude, mais elle peut être contrôlée par l'observation, et, au moyen de ce criterium, être reconnue exacte. 14

III. Pour répondre au besoin de justice, l'imagination crée des religions. Les religions sont des créations purement imaginatives, n'impliquant pas *à priori* la certitude, mais pouvant être justifiées *à posteriori* par le consentement universel et par ce fait que la puissance créatrice a toujours et partout départi à l'homme la faculté de créer des conceptions répondant à ses besoins religieux. 15

IV. L'imagination répond au besoin de beauté par les arts. La faculté artistique est une faculté éminemment créatrice. L'histoire démontre que les créations artistiques ont joué un grand rôle dans la vie des peuples, et le consentement universel proclame qu'elles ont une réalité qui leur est propre. Quel est le criterium de la beauté. L'art ne peut être que libre; on ne peut donc pas *à priori* lui imposer de règles. L'idéal existe, mais c'est le consentement universel qui le proclame *à posteriori*. Tracer d'avance les règles de l'idéal serait le supprimer. Inanité des théories esthétiques. La vraie théorie artistique est une histoire de l'art. 19

WEBER. — *Notice biographique.*

I. Jeunesse de Weber. Son éducation solitaire. Tournure fantastique de son imagination. Son goût pour les arts du dessin, bientôt absorbé par la passion musicale. Ses maîtres de piano. Ses premiers opéras. Il est en 1803 l'élève de l'abbé Vogler. Après en avoir été séparé, il le retrouve en 1809. Séjour de Weber à Darmstadt. Détails sur le conservatoire de l'abbé Vogler. Liaison de Weber avec Meyer-Beer. 26

Digitized by Google

Pages

II. Événements de 1812 et de 1813. L'invasion française. Soulèvement général de l'Allemagne contre les armées et les idées de la révolution. Inconséquence des Allemands, qui allient l'idée de liberté avec l'idée féodale du Saint-Empire romain. Weber met en musique les chants guerriers de Théodore Kœrner. Le mouvement politique avorte; mais il donne naissance à une renaissance littéraire artistique à laquelle on n'avait pas songé. 32

III. C'est à ce mouvement artistique que Weber appartient par ses admirables créations de Preciosa, de Freyschütz, d'Euryanthe et d'Oberon. Sa mort à Londres. Translation de ses restes en Allemagne. 36

Œuvres dramatiques et vocales.

I. Productions secondaires de la première période de la vie de Weber; la Force de l'amour et du vin; la Fille des bois; Peter Schmoll; Rubezhal; Sylvana; Abou-Hassan. Ce qui reste de ces compositions, Preciosa : analyse de cette belle partition. 39

II. Freyschütz : histoire et analyse de ce drame lyrique. Freyschütz est le chef-d'œuvre du romantisme populaire. 43

III. Euryanthe : histoire et analyse de cet opéra. Il appartient au romantisme chevaleresque. 50

IV. Oberon : histoire et analyse. Oberon appartient au romantisme féérique. 54

V. Profond naturalisme de Weber. Son amour des sujets légendaires. Son influence sur les artistes contemporains : Mendelssohn, Schumann, Wagner, Meyer-Beer. 59

VI. Les ouvertures de Weber. Sa supériorité incontestable dans ce genre de composition. 61

VII. Les scènes lyriques, les chœurs et les Lieder de Weber. La France ne connaît pas le Lied; en revanche, elle a inventé la romance, composition vide et sans cachet. 63

Musique instrumentale.

I. Symphonies de Weber. Weber médiocre symphoniste. 56

II. Sa supériorité dans la musique de piano. Analyse de ses trois concertos de piano. 66

III. Analyse de ses quatre sonates. 70

IV. Sa sonate pour clarinette et piano. Son quatuor et son trio. 73

V. Variations pour piano seul. 75

VI. Pièces diverses. 76

VII. Révolution introduite par Weber dans la manière de jouer le piano. Sa manière également nouvelle de disposer de l'harmonie. Malgré les imperfections qu'on peut lui reprocher, il reste l'un des plus grands maîtres de l'art. 77

Typ. Charles de Mourgues frères, rue J.-J. Rousseau, 8. — 5185.

Digitized by Google

Mus 5725.15.6
Weber : essai de critique musicale
Loeb Music Library
BCG0572
3 2044 040 983 843

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google